REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

NUMERO OCTOBRE 1975 : 8 F
N° 221

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

(*) C'est à **M. Veyrier,** délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc.) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 55,—	F. 70,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F 73,—	F. 83,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

31e Année — N° 221 OCTOBRE 1975

Sommaire

Pages :

AGREGATION D'EDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL 1976

De nombreux correspondants en poste nous font part des difficultés qu'ils rencontrent, lorsqu'ils ne peuvent se libérer aux heures prévues par les universités ou que leur service les retient trop loin de celles-ci, à suivre une préparation adéquate à ce concours.

L'Education musicale, qui a déjà organisé avec succès (6 reçus) un service de correction de copies par correspondance, serait prête, pour le cas où une organisation analogue ne serait pas assurée par la voie officielle, à les aider en mettant sur pied une série de **trois stages de préparation de trois jours chacun,** l'un à Paris du **3 au 5 novembre** (vacances de Toussaint), les deux autres en province (ville à choisir en fonction des inscriptions) aux vacances de Noël et de Pâques. Ces trois stages se feraient suite pédagogiquement, de façon à former un ensemble de neuf journées pleines. Un minimum de 10 inscriptions ferme devrait permettre un prix d'inscription raisonnable (ce prix sera fixé en fonction du nombre d'inscrits).

Les personnes intéressées voudront bien se faire connaître d'urgence à **L'Education musicale.** L'organisation de la première session dépendra du nombre et de la promptitude des inscriptions (joindre enveloppe timbrée pour réponse d'information).

L'E.M.

Notre dernier numéro (219-220, juin-juillet 1975) donne en plusieurs endroits, pages 2 de couverture, 24/328 et 37/241, nos nouveaux tarifs d'abonnement à dater du 1er octobre 1975.

La gestion de notre Revue est particulièrement difficile et, l'an dernier, nous avons frisé la catastrophe.

C'est pourquoi nous vous supplions de bien vouloir vous conformer à ces tarifs, imposés par la situation économique actuelle, particulièrement ceux d'entre vous qui renouvellent leur abonnement selon les tarifs précédents.

Nous les prions instamment de bien vouloir se mettre en règle en nous adressant la différence entre anciens et nouveaux tarifs.

Faute de quoi, la disparition de notre revue peut poindre à l'horizon.

Aidez-nous. Merci.

A. Musson

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

Son organisation

PREPARATION AU BACCALAUREAT A6

Quoique l'enseignement de la musique soit obligatoire dans l'enseignement élémentaire et dans le premier cycle de l'enseignement du second degré, ces deux ordres d'enseignement ne connaissent pas une formation spécifique au Bac A6.

Cette préparation fonctionne dans le second cycle (classes de seconde, première et terminale). Dans un certain nombre d'établissements, existe une section A6. Le programme est semblable à celui des autres sections A, mais une option musique peut remplacer le latin ou une seconde langue vivante.

Les épreuves sont les suivantes :

Premier groupe d'épreuves :

Epreuves anticipées : français (écrit et oral).

Epreuves écrites : philosophie. **Une épreuve écrite de trois heures consistant en un commentaire d'une œuvre musicale et une analyse harmonique d'un court fragment musical** (coeff. 2).

Epreuves orales et pratiques : première langue vivante, mathématiques. **Une épreuve orale et pratique. Travaux pratiques d'éducation musicale** (coeff. 2).

Deuxième groupe d'épreuves orales :

Histoire et géographie. Deuxième langue vivante ou latin, ou sciences physiques. **Commentaire d'une œuvre musicale** (coeff. 2). **Analyse harmonique d'un court fragment musical** (coeff. 2).

Il est regrettable que cette option A6 musique n'existe que pour le baccalauréat **A.**

Il ne faut pas confondre cette option A6 (obligatoire) avec la traditionnelle **épreuve facultative de musique** qui, elle, existe pour toutes les séries du baccalauréat.

LYCEES PREPARANT AU BACCALAUREAT OPTION A6 MUSIQUE

Lycées : Montgrand (Marseille), Paul Cézanne (Aix-en-Provence), d'Etat (Avignon), Marseille Veyre, Mixte d'Amiens, de Saint-Quentin, Victor Hugo (Besançon), Camille Jullian (Bordeaux), Malherbe (Caen), de Jeunes Filles (Le Mans), d'Etat (Montluçon), Jeanne d'Arc (Clermont-Ferrand), Carnot (Dijon), Champollion (Grenoble), Pasteur (Lille), Fénelon (Lille), Léonard Limozin (Limoges), Saint-Exupéry (Lyon), Lumière (Lyon), H. d'Urfé (Lyon), Joffre (Montpellier), Chopin (Nancy), du Bellay (Nantes), Jules Verne (Nantes), d'Estienne d'Orves (Nice), Pothier (Orléans), M. Fournier (Bourges), La Fontaine, Maurice Ravel, Racine, Chaptal, Edgar Quinet (Paris), de Sèvres, Paul Eluard (Saint-Denis), d'Etat (Le Raincy), Couperin (Fontainebleau), Berthelot (Saint-Maur), d'Angoulême, de Jeunes Filles (Poitiers), d'Etat de Garçons (Reims), Bréquigny (Rennes), d'Etat mixte (Saint-Brieuc), d'Etat (Brest), François Ier et Jeanne d'Arc (Rouen), Kléber (Strasbourg), Saint-Sernin (Toulouse).

CLASSES A HORAIRES AMENAGES

Ces classes sont le fruit d'une collaboration entre le Ministère de l'Education et le Secrétariat d'Etat à la Culture. Ces classes permettent aux élèves musiciens à vocation non professionnelle, en dehors d'un enseignement général, des études musicales sérieuses. Et aux élèves musiciens désireux de s'orienter vers une profession musicale de recevoir un enseignement général complet et, de ce fait, la possibilité du baccalauréat de technicien : le BTn F11.

Ces classes couvrent la scolarité depuis le C.E.I. (cour élémentaire I) jusqu'à la classe de troisième comprise (premier cycle du second degré). L'organisation pédagogique de l'enseignement dans ces classes autorise une association bénéfique des études musicales et études générales.

Le second cycle secondaire forme la suite normale de l'enseignement des classes à horaires aménagés.

CENTRES POSSEDANT DES CLASSES A HORAIRES AMENAGES ET PREPARANT AU BAC F11

La préparation à ce baccalauréat est partagée entre les établissements de l'Education (seconde T5, première, terminale F11) et les Conservatoires nationaux de région.

Dans le cycle élémentaire, les classes à horaires aménagés fonctionnent grâce à la coopération de deux établissements distincts (école de musique contrôlée et élémentaire).

Dans le premier cycle secondaire, l'enseignement se trouve réparti entre un C.E.S. et une école de musique contrôlée. Dans le second cycle, cet enseignement est réparti entre un C.E.S. et un Conservatoire national de région.

L'extension des centres préparant au baccalauréat F11 s'effectue au fur et à mesure de l'arrivée en classe terminale des élèves des classes à horaires aménagés selon le calendrier suivant :

Bac. 1973 : Lyon, Reims, Lyon, Toulouse.
Bac. 1974 : Les précédents plus Tours.
Bac. 1975 : Les précédents plus Grenoble et Nice.
Bac. 1976 : Les précédents plus Besançon, Douai, Metz, Nancy et Strasbourg.
Bac. 1977 : Les précédents plus Lille, Versailles et Dijon.
Bac. 1978 : Les précédents plus Marseille et Rennes.
Bac. 1979 : Les précédents plus Bordeaux.

TABLEAU DES HORAIRES DES CLASSES A HORAIRES AMENAGES (Musique)

Premier degré :	C.P.	C.E.1.	C.E.2	C.M.1	C.M.2
Initiation musicale active	5 h	5 h			
Solfège			3 h	3 h	3 h
Instrument			2 h	2 h	2 h
Histoire de la musique			0 h 30	0 h 30	0 h 30
Orchestre ou chorale			1 h 30	1 h	1 h 30
Flûte à bec		2 h			

Premier cycle :	Sixième	Cinquième	Quatrième	Troisième
Solfège	3 h	3 h	3 h	3 h
Instruments	2 h	2 h	2 h	2 h
Lecture instrumentale	0 h 30	0 h 30	0 h 30	0 h 30
Histoire de la musique	1 h	1 h	1 h	1 h
Orchestre	1 h		1 h	1 h

CLASSES PREPARANT AU BACCALAUREAT TECHNICIEN MUSIQUE F11
(Enseignements musicaux)

	Seconde	Première	Terminale
Exécution instrumentale	2 h	2 h	2 h
Lecture à vue instrumentale	0 h 30	0 h 30	0 h 30
Histoire de la musique	1 h 30	1 h 30	1 h 30
Dictée musicale	1 h	1 h	1 h
Analyse musicale	1 h 30	1 h 30	1 h 30
Musique d'ensemble	1 h 30	1 h 30	1 h 30
Harmonie ou solfège	2 h	—	—
Technique du son	—	1 h	1 h
Organologie	—	—	1 h

REGLEMENT DE L'EXAMEN
(Epreuves musique)

Premier groupe :	Durée de l'épreuve	Coefficient
Technique musicale (dictée et analyse)	4 h	3
Exécution instrumentale	20 mn	4
Histoire de la musique	4 h	2
Deuxième groupe :		
Ecriture musicale	4 h	2
ou		
Techniques du son	30 mn	
ou		
Lecture instrumentale à vue	10 mn	4
ou		
Organologie	20 mn	4
Contrôle :		
Exécution instrumentale	20 mn	

Suzanne DECAILLOT

D'une exposition ...
ou les tribulations d'un professeur de musique

Il y a une quinzaine d'années, M. le Recteur de l'Académie de Paris, dans son discours d'ouverture des cours de la Sorbonne, disait : « Il y a deux façons de faire ses humanités ; la façon classique et en faisant de la musique. » J'avait été frappée par l'intérêt de cette phrase. Faire ses humanités n'est-ce point « mettre l'ordre en nous-même, l'ordre entre le monde et nous, entre le temps et nous », sens profond donné par Strawinski à la musique. J'ai toujours tâché de donner cette impulsion à mon enseignement, de faire la synthèse entre études classiques et Musique. Mais, lorsqu'un jour je me suis trouvée dans un établissement de grand et vieux renom, le Lycée du Parc de Lyon, l'axiome qui me plaît tant, de Strawinski, m'a semblé plus utile, plus important que jamais à mettre en valeur.

Certes, l'idée de culture semble dépassée aux jeunes mais, après de sérieures conversations avec mes élèves, je me suis aperçue qu'ils étaient opposés beaucoup plus au mot à cause de la notion de privilège qui lui est accolée — à juste titre, malheureusement — qu'à son sens réel. La génération montante se rend parfaitement compte que scientifiques et littéraires auront également besoin, pour ne pas employer le mot honni, disons... d'une large formation d'esprit.

Lorsque je pris possession de mon poste, je constatai avec stupeur que, pour plus de vingt classes de 1re, 2e et Terminales, il y avait trois heures de cours de musique (elle étaient intégrées à un service complet dans un C.E.S. rattaché au Lycée). Je dis donc bien trois heures, reléguées dans l'inter-classe, entre 12 et 14 heures, et peu d'inscrits.

Le Lycée comporte de plus de nombreuses classes de « Prépa ». Pourquoi les élèves candidats à Centrale, Polytechnique, divers Instituts et à Normale Sup n'auraient-ils pas le droit, le besoin — qui devrait être une nécessité pour les littéraires —, de s'intéresser à la musique une heure par semaine. Ne serait-ce pas pour tous une détente dans une vie hantée par la réussite au concours ; un moyen de n'être pas « Polar » ? Un moyen aussi de compléter avantageusement les programmes de Lettres et de Langues ? J'ai eu le grand plaisir de rencontrer un professeur de Français de Khâgne qui partageait cette idée et de travailler en collaboration avec lui à la fin de l'année. Mais à la rentrée je me sentais écrasée.

Monsieur le Proviseur ne l'était pas moins. Il prenait ses fonctions « au Parc » en ce même mois de septembre, venant d'un autre lycée de Lyon. Depuis quatre ans, il avait fait rattacher son établissement au Conservatoire et attribuer vingt heures d'enseignement musical pour les classes du 2e cycle ; aussi me dit-il toute l'amertume qu'il éprouvait devant notre horaire misérable et le détachement de ses nouveaux élèves vis-à-vis de la musique.

Monsieur le Proviseur demanda au Rectorat trois heures de plus pour mon enseignement. Elles furent accordées aussitôt. Il me chargea alors, avec ces six heures, toujours entre midi et la reprise des cours, d'attirer les élèves à la musique par tous les moyens qui me sembleraient efficaces. A sa demande, des notices annonçant l'existence de cours de Musique furent ronéotypée et distribuées aux professeurs et aux élèves chefs de classes. Mesure qui aurait pu être excellente mais se heurta à la nuisance de la publicité moderne. Dans ma maison, il y a une corbeille à papiers à côté des boîtes aux lettres ; tous les locataires y mettent les prospectus, sans y jeter un coup d'œil. Pour les professeurs comme pour les élèves, la notice ne fut aussi « qu'un papier de plus », enfoui au fond du cartable, pour être froissé un jour, plus tard, sans un regard. Des collègues et de nombreux élèves m'ont raconté le fait à la fin de l'année en le regrettant.

Pour tous, j'étais une inconnue ; notre enseignement l'était aussi. Pour ces élèves venus de divers établissements et même de diverses villes, j'appris au hasard des questions posées que la musique était soit l'audition de disques, presque uniquement de musique classique et romantique ; soit la flûte de leurs jeunes années qui les avait amusés en 6e mais dont ils ne gardaient pas un souvenir valable ; soit la dictée musicale abhorrée.

Je pensais alors à une rencontre de présentation, élaboration en commun d'un programme. Hélas, l'expérience m'avait montré qu'ils ne lisaient pas les notices ; des vérifications à l'occasion de concerts m'ont démontré qu'ils ne lisaient pas non plus les affiches. Et puis, ancrés dans leurs souvenirs étroits, ils ne verraient pas l'intérêt de cette réunion, donc ne viendraient pas.

J'espérais que les élèves assidus au cours en amèneraient d'autres. C'étaient pour la plupart des élèves du Conservatoire ou jouant d'un instrument depuis quatre ou cinq ans et même davantage. Je me heurtais là à l'égocentrisme, comme toujours, des musiciens : musique, domaine privilégié. J'ai appris à la fin de l'année qu'il arrivait à mes élèves de dire à leurs camarades « qu'ils étaient déjà bien assez nombreux comme cela ». Ils avaient une excuse : sans doute redoutaient-ils la venue de camarades d'un niveau tout différent du leur... notre handicap constant.

J'avais un service assez pénible. Nouvelle venue au C.E.S., je m'étais vue attribuer toutes les heures dans les classes de « Pratique » et de « Transition » sous le prétexte (peu convaincant) que j'étais capable d'avoir de la discipline ! Si deux de mes élèves de « Pratique » furent reçus premier et second de l'Académie au C.A.P., grâce à leur devoir de Français qui portait sur la musique, c'est parce que, à la fin du premier trimestre, j'ai abandonné toute velléité d'avoir l'air de leur apprendre quelque chose, et essayé de leur apprendre sans en avoir l'air. Le hasard a voulu qu'ainsi je les familiarise avec les termes musicaux rencontrés dans leur devoir. Les collègues qui ont ces classes savent ce qu'elles exigent comme fatigue et tension d'esprit. Ce service donc, très absorbant, ne me laissait pas toujours le temps de déjeuner, ou à des heures fort indues, et jamais celui de voir mes collègues du Lycée. Je le regrettais beaucoup à titre personnel et à titre professionnel, je dirais même égoïste. Je pensais que quelques rencontres auraient pu être profitables à la réalisation de mes vœux car je cherchais toujours par quels moyens atteindre tous les lycéens que je ne voyais pas. Mon objectif numéro un était inlassablement : comment forcer l'intérêt des nombreux élèves qui n'éprouvaient nul besoin ni envie de me connaître et dont, je le devinais, beaucoup ignoraient jusqu'à mon existence, car le Lycée est immense.

En cette année scolaire, ayant deux salles de cours dont l'une, celle du C.E.S., n'était à ma disposition qu'une semaine sur deux [1], je n'avais pu faire ce qui m'était devenu si agréable les deux années précédentes : faire tous les cours d'histoire de la Musique d'après les gravures dont je garnissais les murs de ma classe. Pourquoi garder bien à l'abri du regard des images que l'on a tant de plaisir et d'intérêt à voir ?

C'est *l'Education musicale* qui m'avait donné cette idée. Les gravures publiées par le journal avaient stimulé ma curoisité et je me suis trouvée, sans l'avoir prémédité, faisant des recherches complémentaires. Je suis arrivée à avoir une intéressante petite collection faite de reproductions achetées dans des musées ou enlevées à des livres d'art, de photographies originales et d'agrandissements de gravures, se rapportant à toutes les époques. Toutes intéressaient beaucoup les élèves (même ceux de sixième) ; ils établissaient eux-mêmes le rapport avec l'histoire, cherchaient sur leurs cartes les villes d'origine des documents ; ils établissaient aussi le rapport avec la littérature, la peinture, l'architecture, le costume — moyen facile pour eux de situer une époque —, enfin avec l'évolution de la société. Ils étaient si intéressés qu'ils en parlaient avec enthousiasme, répétant ce que j'avais expliqué à leurs parents. Ceux-ci venaient voir notre « livre d'images » le jour où l'établissement leur était ouvert, s'intéressaient eux aussi, posaient des questions. Il y avait parmi ces parents des gens cultivés au courant de l'art, et de bons musiciens. C'était tout un climat ainsi créé, intérieur et extérieur.

Au Lycée du Parc et au C.E.S., je rencontrais aussi un intérêt très vif de la part des élèves en montrant quelques séries de ma collection pour illustrer des cours. Mais alors, puisqu'elles les intéressaient aussi, puisqu'elles pouvaient intéresser des adultes, pourquoi ne pas essayer d'en faire profiter un maximum de personnes ?

C'est ainsi que je pensai à une exposition de gravures. Mais pour que tous y viennent librement, il fallait la faire en « terrain neutre » ; d'ailleurs, la salle de classe n'était pas assez grande. Une autre salle me sembla répondre aux exigences, celle du Foyer socio-culturel. Elle était assez spacieuse, toute propre ; les élèves l'avaient peinte eux-mêmes au début du premier trimestre — c'était la première fois qu'ils avaient un foyer. J'entrai en rapport, à la sauvette, entre deux cours, en arrivant en retard au C.E.S., avec le professeur et l'élève responsables. Très gentiment, mais sans aucune conviction quant au succès de mon entreprise, ils me dirent que je pourrais faire mon exposition le 10 mai, après les tournois d'échecs, l'exposition de dessins de science-fiction, l'exposition de modèles réduits et celle de photographies faites par les élèves. J'acceptai, toute heureuse de m'intégrer dans un programme aussi riche, mon amour-propre et celui de la musique fouettés par le scepticisme de mes interlocuteurs ; je voyais si bien qu'ils pensaient l'un et l'autre : Musique, pour quoi faire ?

Alors, je délimitai mes buts.

Il fallait que ladite exposition soit susceptible d'intéresser des garçons de quinze à vingt ans et leurs professeurs, tous « gens de livres », protestant contre eux, mais s'y référant sans cesse. Il était donc nécessaire à mon plan de se référer aussi au livre — je mettrai des textes —, mais d'en sortir pour donner un caractère en dehors, non journalier, qui pique l'intérêt et la curiosité.

Tous mes visiteurs, et j'en voulais beaucoup, auraient une formation générale sérieuse, des goûts déterminés. Des sondages en classe, l'oreille tendue en traversant la cour, m'avaient indiqué deux orientations : classique chez les professeurs d'un certain âge, chez les élèves du Conservatoire et les instrumentistes en général, qui ne jouaient ni Debussy

ni Ravel ; pop, pas toujours bon, pour les autres, ignorance totale des musiciens du XXe siècle [2], sauf chez mes élèves à qui, à leur grand plaisir, je les faisais connaître peu à peu. Ignorance, mais doublée de curiosité suscitée chez certains par des disques que j'avais apportés et qu'ils venaient écouter, non dans la salle de musique, mais dans la salle voisine. Gêne de ne pas connaître, goût de la liberté ? Faculté de relire une leçon en écoutant ? — ce qui faisait deux choses mal faites. Possibilité de ne rester que dix minutes et de partir ? Il y avait un peu de tout cela sans doute, et c'était pour moi autant de subtiles indications.

Il fallait que tout soit simple et clair — je ferai des tableaux différents pour les époques et les pays — très clair, même pour ceux ayant fort peu de connaissances musicales. Simple, mais surtout pas simpliste.

L'ensemble devait rester attrayant car le travail des élèves comme celui des professeurs est absorbant et exténuant. Je ne devais pas leur imposer une fatigue supplémentaire, une corvée, mais au contraire leur donner une impression d'allègement, de liberté, car je voulais, en leur faisant franchir leurs limites, sans agressivité mais sans compromission, montrer à tous le domaine spirituel continu, infini de la musique.

Ceci fixé, je me mis au travail de réalisation de :

L'exposition Musique - Société - Civilisation

Pour la présentation matérielle, je choisis de faire de grands panneaux sur papier Canson vert et bleu en opposition, les murs étant orange.

Entraînée par mes recherches de gravures et leur signification, depuis plusieurs années j'avais lu une infinité de textes que j'avais comparés, décryptés, rapprochés des représentations graphiques. J'avais porté un intérêt de plusieurs mois à la civilisation de la Mésopotamie, aussi je mis en tête la phrase de Kramer : « L'histoire commence à Sumer » ; au-dessous, un poème sumérien du IIIe millénaire avant J.C. relatant l'inauguration d'un temple avec l'énumération des instruments qui y participèrent.

Je voudrais ouvrir là une parenthèse. Des musiciens, des pédagogues, nous reprochent d'étudier la musique de l'Antiquité en classe de 6e. Nos détracteurs feraient-ils eux aussi de la musique un petit cercle étroit, sans comprendre qu'elle est l'émanation profonde d'un peuple, d'une société, de sa manière de penser et de vivre. Ne savent-ils pas que, dans ces civilisations anciennes, un seul mot représente Pouvoir, Musique, Religion. Et surtout, plus encore que les poèmes, toutes les représentations musicales des trois mille ans avant notre ère, instruments, sculptures, peintures, ne sont elles pas pour nous « Chose de Beauté », quel que soit notre âge — à six ans comme dans la vieillesse. C'est là que vraiment « l'œil écoute ».

La harpe de la reine Schubad en photo très agrandie, sa description par André Parrot transcrite au-dessous ont fort étonné et émerveillé. Puis venait « la Lyre au clous d'argent ». Au-dessus du détail de la plaque décorative, illustration de Gilgamesh, quelques vers de l'épopée :

« Gilgamesh, aux joueurs de lyre d'Uruk
Dit ces mots :
Qui est le plus superbe des héros ?
Qui est le plus glorieux des hommes ?
Gilgamesh est le plus superbe des héros ;
Gilgamesh est le plus glorieux des hommes. »

Il y eut les sourires que j'avais espérés devant cette manifestation « d'admiration spontanée », qui est une référence fort intéressante au début des Chansons de Geste.

Ensuite, un hymne à Inana, pour son rythme caractéristique et ses citations d'instruments. Pour mettre un peu de sourire encore, l'histoire d'Inana et d'Enki, les rivaux en Civilisation.

Venaient alors, en sage ordre chronologique : Le joueur de trompette du souverain sumérien vaincu, très agrandi. La stèle de Goudéa ; l'Enkéou. Puis sur un second panneau, la Mésopotamie du Ier millénaire. Les danseurs guerriers aux longues robes; la joueuse de harpe très agrandie également, du « Repos sous la treille », d'Assurbanipal; les musiciens prisonniers hébreux. A côté d'eux, le Psaume 137.

Pensant que parmi mes jeunes visiteurs il y avait peut-être de futurs chercheurs, je mis plusieurs agrandissements progressifs des musiciens hébreux montrant comment, intrigué par un détail curieux mais peu visible sur un petit cliché, on arrivait à bien le discerner sur un agrandissement suffisant.

L'élève responsable du Foyer, inquiet sans doute de ses responsabilités vis-à-vis de ses camarades, était venu voir mon travail alors qu'il était à peine fini d'installer. Après avoir vu les deux premiers panneaux, il vint vers moi avec vivacité et me dit : « C'est très intéressant et très clair ; je ne pensais pas que ce serait cela (réflexion que j'allais entendre bien souvent de la part des professeurs comme de celle des élèves). Je suis sûr que mes camarades viendront ; il faut qu'ils viennent. Il faudra laisser l'exposition une semaine de plus. [2] » Je remerciai l'élève ; je ne sais s'il a compris tout le plaisir que ses quelques mots m'avaient procuré [1]; j'avais été vraiment anxieuse et pensé tout enlever au bout de quatre jours si cela déplaisait ou n'intéressait pas [3]. Et il continua de regarder.

L'Egypte, avec pour œuvres principales une danseuse du IVe millénaire, danseuse sacrée vraisemblablement; le harpiste aveugle et les dames élégantes qui l'écoutent ; les belles musiciennes ; des instruments ; les danses funéraires et le passage d'Hérodote sur le « Chant de Manéros » ; les paroles de deux chansons d'amour que j'illustrai par deux amoureux, noir, brun et or ; il n'y a pas d'instru-

ments sur la reproduction certes, mais la peinture du IIe millénaire est si belle.

La Crête. Puisque les Crêtois ont peu représenté leurs musiciens et beaucoup leurs danseuses : la danseuse au Taureau, au geste semblable à celui de la danseuse égyptienne du IVe millénaire; très agrandie, la « Danse pour la déesse » du chaton de bague qui, à lui seul, mériterait toute une étude ; la « Danse des Moissonneurs » du vase d'Haghia-Triada avec son joueur de sistre, ses chanteurs extraordinaires et son batteur de rythme ; les marches et la cour du Palais de Cnossos où se déroulaient les célèbres Chorégies.

De Phénicie, le beau cor trouvé à Ougarit.

La Grèce, plus connue, dont je marquai l'évolution au cours des siècles et accompagnai de la phrase de Platon : « La musique nous a été donnée pour que les hommes s'abreuvant au commerce des dieux, en reçoivent à nouveau des conseils de droiture. »

Les Etrusques : leurs instruments — les mêmes que dans toutes les civilisations de cette époque — et toutes leurs danses, depuis le petit danseur de bronze, qui a lui aussi le même mouvement que la danseuse égyptienne et la crêtoise, jusqu'aux danses effrénées ou cocasses, en passant par les plus élégantes et les plus stylisées. Enfin, le père et l'enfant (celui-ci jouant de l'aulos) aux funérailles de la mère.

Rome ; ses soldats aux buccins et aux longues trompettes, ressemblant fort à celle du Sumérien vaincu ; la mère et la fille, l'air désolé, l'une jouant, l'autre écoutant la lyre ; la réception en musique par un gros garçon ahuri (ou admiratif ?) du vainqueur de la course de char ; le théâtre ; les mimes.

Ensuite le Moyen Age ; toutes les gravures de *l'Education Musicale* sur l'évolution de l'écriture à cette époque plus un fac-similé d'une page d'un Jeu, manuscrit de la Bibliothèque nationale ; d'autres gravures et photographies d'instruments, d'instrumentistes et danseurs ; reproductions de vitraux, fresques et sculptures de tombeaux. Un seul texte très court d'un troubadour : « Un poème sans musique est un moulin sans eau. »

Encore le Moyen Age, déjà la Renaissance ? Des orchestres de femmes dont les savoureuses Muses dans « Le Champion des dames » [3].

La Renaissance : ses belles tapisseries, ses peintures. Musique au jardin, au bain, à la chasse : mais aussi les musiciens vénitiens satisfaits qui semblent avoir autant de plaisir à jouer de leurs instruments que deux enfants en ont à les écouter ; danseurs et musiciens du porche de la cathédrale Saint-Jean à Lyon.

Après les époques, les siècles : XVIIe, XVIIIe : les instruments ; la musique dans les diverses classes de la société ; la musique entre amis ; les spectacles ; une assemblée de doctes personnages discutant harmonie ; la symphonie au jardin avec le chien qui traverse et le jardinier ramassant les feuilles mortes, extraordinaire familiarité de la musique ; les danses nobles et populaires avec leurs instruments particuliers. Mais c'est aussi à cette époque que commence le déclin du sens musical. J'y fais allusion avec deux reproductions du Carravagio ; un jeune garçon, une très jeune fille, qui jouent du luth parce que faire de la musique c'est être eux-mêmes et, en opposition, « la Finette » qui se fait peindre par Watteau en tenant un luth. Au-dessus des trois portraits rapprochés, la phrase de l'abbé Barthélémy : « Autrefois, les législateurs regardaient la musique comme une partie essentielle de l'éducation ; les philosophes ne la regardent plus aujourd'hui que comme un divertissement honnête. » J'ai entendu là beaucoup de « Tiens, c'est vrai », avec comme un regret dans les voix.

XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles :

Portraits de musiciens ; les classiques, dont un Beethoven vu par un Allemand de nos jours ; les auteurs de grands opéras ; les Romantiques. Parmi eux, quelques portraits peu connus. Les élèves ont été très intéressés ; ils connaissaient peu de visages et étaient heureux de les voir, très sensibles à l'atmosphère de la reproduction.

Pour le XXe siècle, encore des portraits : Debussy Ravel.

Pour Debussy, j'hésitai beaucoup. Mettrais-je ou ne mettrais-je pas sa phrase : « Il est plus important de voir lever le soleil que d'écouter la *Symphonie pastorale.* » J'ai craint de choquer, et pourtant c'est là un problème crucial. Qu'il me soit permis d'ouvrir encore une fois une parenthèse. Depuis bien des années, je demande à mes élèves de la 6e à la 3e, de dessiner en écoutant de la musique qui, peut-être, autrement, leur serait incomplètement perceptible ; dont tout au moins, leur sensibilité, leur esprit, ne prendraient pas entièrement conscience. Or, peu de temps auparavant, en écoutant une évocation d'eau, des élèves de 5e et 4e ont dessiné un robinet. Je n'invente pas et c'était, malheureusement, sans aucun humour. Ils ont vu des oiseaux... à la télévision, mais n'en connaissent pas le chant. Un escalier de trois petits étages les essouffle. Les enfants de nos grandes villes ne savent plus respirer, plus voir, plus entendre. Comment s'étonner qu'ils se satisfassent d'une musique rudimentaire ? La pollution des sensations me semble au moins aussi dangereuse que la pollution de l'air.

Je n'ai tout de même pas mis la phrase de Debussy. Comprise au premier degré, elle aurait pu, à certains, sembler être une attaque contre Beethoven, ce qu'elle n'est en rien. Alors, je continuai :

Le « Groupe des Six », avec Cocteau et, de ce dernier je mis là, sans hésitation aucune, le texte suivant :

« Publics »

« Ceux qui défendent aujourd'hui en se servant d'hier, et qui pressentent demain. »

« Ceux qui défendent aujourd'hui en détruisant hier, et qui nieront demain. »

« Ceux d'avant-hier qui adoptent hier pour prouver qu'aujourd'hui sort des limites permises. »

« Ceux qui n'ont pas compris que l'art est continu. »

Et puis :

« Si un artiste cède aux propositions de paix du public, il est perdu. »

Certes, tous mes collègues avaient lu « Le Coq et l'Arlequin » ; mais c'est ici je crois, au milieu de toutes ces gravures, que ces phrases ont pris pour eux leur vraie signification. Tous les ont relues avec un intérêt évident, certains en ont discuté, les ont commentées. Les élèves les ont recopiées.

Strawinski : un portrait connu et la photographie d'un dessin d'un de mes élèves de Terminale : visage de Strawinski se détachant sur une construction linéaire. Et puis le texte que je cite au début de cet article : « La musique nous a été donnée pour faire l'ordre en nous-même... » Beaucoup sont retournés lire la phrase de Platon, puis revenus à celle de Strawinski. Enfin, la gravure de *l'Education Musicale*, dessin de Valentine Hugo : Danse sacrale de l'Elue du « Sacre du Printemps ».

Des portraits encore, de tous les grands musiciens des quatre premières décades du siècle.

Et puis beaucoup de contemporains.

Parmi eux, c'est Messiaen qui se chargeait de rappeler à chacun la richesse des voix de la nature, un Messiaen à l'air de sylvain, malgré le béret et le pantalon de velours à côtes : « Ornithologue par passion, je le suis aussi par raison. J'ai toujours pensé que les oiseaux étaient de grands maîtres et qu'ils avaient tout trouvé : les modes, les neumes, les rythmique, les mélodies de timbres et même l'improvisation collective. »

C'est Pierre Boulez qui leur dit : « Il faut remettre en question son propre acquis, et si on ne le remet pas en question on n'est pas seulement démodé — parce que ce n'est pas une question de mode — on est en retard sur son temps. »

J'avais choisi tous mes textes avec grand soin. A l'intention des nombreux « jeunes » qui croient aujourd'hui que l'on peut faire de la musique suivant sa fantaisie, sans rien savoir, sans aucune règle, près d'un portrait de Ravi Shankar j'écrivis ce texte de Nabokov sur les grands musiciens de l'Inde : « Ces merveilleux musiciens imprégnés des disciplines séculaires, serviront la musique de toutes leurs forces, de tout leur être. Lentement la Raga naît comme une plainte, comme une source. D'où vient cette musique ? Quelles sont ses lois ? Elles ont l'air tellement plus rigoureuses que les nôtres — en même temps plus souples et plus complexes. L'oreille traquée par le bruit de notre monde doit revenir à un effort ancien, entendre le cheminement de sons à peine perceptibles. »

C'est au critique Claude Rostand que je laissai le soin de dire avec délicatesse que la musique n'est pas un art d'agrément : « Le public n'a pas envie de faire un effort puisqu'il ne cherche qu'un vague et futile délassement... un divertissement à la paresseuse. Il y a tout de même une catégorie d'auditeurs pour qui la musique est un phénomène grave. Si le commun des mortels admet parfaitement la vision de choses surréalistes et abstraites il n'y a aucune raison pour que ce même phénomène ne se produise pas dans le domaine auditif. » Au-dessus du paragraphe j'avais mis « Les Musiciens » de Picasso, pensant qu'ils étaient connus de tous depuis longtemps et devinant que les jeunes gens feraient d'eux-mêmes le rapprochement avec le texte.

Je complétai l'idée par l'axiome plein d'humour de J. Cage (qu'il pourrait bien avoir traduit du Zen) : « Si quelque chose ennuie au bout de deux minutes, essayez quatre, si l'ennui persiste essayez huit, seize, trente deux. On finit par découvrir qu'il n'y avait pas ennui du tout, mais un vif intérêt. » Venaient un portrait du compositeur et deux photocopies de partitions qui ont beaucoup intéressé... et intrigué tous ceux sachant lire la musique.

A l'intention de ceux pour qui seul le Pop existe, à côté du portrait de Xénakis, je transcrivis : « S'il y a une vérité dans la musique d'avant-garde, on peut retrouver cette même vérité dans la musique Pop. Il y a très certainement les mêmes formes de pensée, de construction, de création, mais peut-être plus diluées. C'est une question de densité probablement. » C'est d'ailleurs là qu'est tout le problème pour nous ; faire comprendre, admettre, rechercher la densité de la musique.

Et puis, du même compositeur : « Je ne veux pas dire que la musique est une fin en soi, mais c'est un objet qui permet à l'homme de se détacher, de se dépasser, de se changer, de réfléchir, de critiquer, d'être vivant en somme. »

En définitive, cohabitant pendant une semaine avec une exposition philatélique (de très beaux timbres, d'ailleurs), dont les responsables m'avaient priée de ne pas enlever mes gravures, « Musique et timbres allant très bien ensemble », puis seule encore huit jours à la demande de classes informées tardivement, l'exposition a duré quatre semaines.

Quel travail, m'avaient dit des collègues. Oui, quel travail, mais combien passionnant. Et puis quel plaisir, car non seulement l'exposition avait intéressé un grand nombre de visiteurs, mais elle avait donné à beaucoup l'envie d'entendre de la Musique.

---

1. Ce qui implique une heure sur deux de cours de musique sans piano ni électrophone !
2. Cependant, je connais plusieurs collègues qui font écouter à leurs élèves d'excellente musique de tous les siècles, de toutes les époques. Je n'ai pas eu le plaisir et la chance d'en rencontrer.
3. Œuvre d'un partisan du M.L.F. du XVe siècle.

Examens et Concours

CONCOURS 1976

Programme du C.A.P.E.S., section I, Education musicale pour la session de 1976 Questions. Auteurs

Questions :

1. La messe polyphonique des origines au Concile de Trente inclus, et sa signification dans le contexte religieux et social de l'époque.
2. La musique de chambre de 1750 à 1809.
3. La musique française de 1918 à 1937 et ses rapports avec les autres arts.

Auteurs :

1. Guillaume de Machaut, *Messe Notre-Dame.*
2. Mozart, *Quatuor à cordes K.465,* dit « des dissonances ».
3. Moussorgsky, *Tableaux d'une exposition.*
4. Fauré, *La bonne chanson.*
5. Milhaud, *Le pauvre matelot.*
6. Varèse, *Ionisation.*

Programme de l'Agrégation d'Education musicale et chant choral (1976)

I. - Programme de caractère général non limité à la discipline

a) L'art italien au Quattrocento : cités d'avant-garde et figures de proue.

b) La théorie de l'imitation en littérature et dans les beaux-arts aux XVIIe et XVIIIe siècles.

II. - Histoire de la musique

Programmes de questions et d'auteurs.

1. Questions :

a) La messe polyphonique des origines au Concile de Trente inclus et sa signification dans le contexte religieux et social de l'époque.

b) La musique de chambre de 1750 à 1809.

c) La symphonie au XIXe siècle après Beethoven.

d) Le naturalisme dans le théâtre lyrique de 1900 à nos jours.

2. Auteurs :

a) Guillaume de Machaut : Messe Notre-Dame.

b) Mozart : *Quatuor à cordes K.465, dit « des dissonances ».*

c) César Franck : *Symphonie.*

d) Darius Milhaud : *Le pauvre matelot.*

Admission à l'Agrégation d'éducation musicale et de chant choral 1975

Mmes, Mlles MM. Aguila Jésus ; Biget Michelle ; Bournizien Michel ; Brunerye Marc ; Chaumas Marie-Claire ; Felz Nelly ; Ferraton Yves ; Fontaine Sylvette ; Godbillon Françoise ; Guillard Annie ; Guillard Georges ; Guillemont Jacques ; Haber Nicole ; Hue Sylvie ; Lavenne-Orfidan Roger ; Morelle Anne ; Personnaz Hélène ; Tendero Mireille ; Terral François ; Thozet Madeleine.

Epreuve facultative de musique au baccalauréat de l'enseignement du second degré et au baccalauréat de technicien F8. Session de 1976

La liste des trois œuvres sur lesquelles portera l'interrogation d'Histoire de la Musique au baccalauréat de l'enseignement du second degré et au baccalauréat de technicien F8 a été fixée ainsi :

— Jean-Sébastien Bach : Cantate n° 140.

Extraits : n° 4 Choral
n° 5 Récitatif
n° 6 Duo soprano basse
n° 7 Choral

— Schumann : Carnaval (10 premières pièces).

— Darius Milhaud : La création du Monde.

Comme chaque année, L'Education musicale *éditera un fascicule contenant les analyses des trois œuvres imposées.*

Ce fascicule paraîtra vers le 15 novembre, au prix de F 8, et sous le numéro « Supplément au n° 222 ».

Constitution d'un répertoire vocal commun aux établissements de l'enseignement élémentaire et aux écoles normales

Le répertoire vocal commun aux élèves des établissements d'enseignement élémentaire et aux élèves maîtres des écoles normales est maintenu en vigueur pour l'année scolaire 1975-1976.

Il a été publié par *L'Education musicale* et figure dans le n° 218 de mai 1975, p. 27/291.

Jacques CHAILLEY

Mesures simples et mesures composées

(Comment enseigner le chiffrage des mesures)

(suite)

Dans un précédent article (« Education musicale » de juin-juillet 1975), nous avions demandé à Michel Philippot d'expliquer aux praticiens des mathématiques modernes comment répondre à cette question dans ce langage très particulier. Elle n'est pas pour autant résolue en mathématiques normales et mérite quelque réflexion.

Il faut d'abord **éliminer quelques notions fausses** introduites dans la routine pédagogique et dont un peu d'observation montre qu'elles ne répondent pas à la réalité. La première est que le numérateur des fractions représente le nombre de temps. Cela n'est vrai que si le dénominateur concorde avec l'unité de pulsion ; mais un 6/8 normal est à deux temps, un 3/4 de scherzo est à un temps... Il faut cesser d'enseigner une théorie quand elle s'avère fausse.

La notion de mesure « simple » ou « composée » est-elle aussi bien mal définie ? Si l'on entend par mesure « simple » la mesure binaire, c'est-à-dire dont l'unité de temps est divisible par 2, il faut comprendre « composé » comme synonyme de ternaire, ce qui n'a aucun sens. Celui-ci n'apparaît que si ces termes se réfèrent non au phénomène sonore, mais à son écriture : **une mesure est simple quand son unité de temps s'écrit par un signe unique** (par exemple, une noire, ou une croche), **elle est composée quand son unité de temps s'écrit par un signe pointé** (par exemple, noire pointée, croche pointée), **qui le rend divisible en 3 et non plus en 2.** On rejoint ici la réalité historique, et on corrige le contre-sens énoncé plus haut.

Ceci, du même coup, remet en cause la définition du point. On enseigne que le point « ajoute à un signe la moitié de sa valeur ». Cela n'est vrai que dans les mesures simples. On a confondu en effet, au cours de l'histoire, deux emplois distincts du point, jadis bien définis : le « point d'addition », où cette définition est exacte, le « point de perfection », où elle ne l'est pas. La définition ancienne du point de perfection était de **rendre la valeur de battue divisible par 3 et non plus par 2.** C'est encore vrai. Ainsi une noire à 2/4 est divisible en 2 croches ; si elle est pointée, elle sera divisible en 3 croches ; nul n'y percevra la réunion d'une noire avec une croche ajoutée qui serait figurée par le point, comme voudrait le faire croire la théorie usuelle.

Reste à déterminer quelles mesures sont simples et quelles sont composées. Ici encore, il est impossible de se fier aux théories usuelles.

En effet, si un numérateur non divisible par 3 ne peut désigner qu'une mesure simple, **tout numérateur divisible par 3 peut désigner à volonté soit une mesure simple, soit une mesure composée.** Ainsi 3/4, mesure simple de 3 noires, peut devenir, dans un scherzo, une mesure composée à un temps. Rien en principe ne marque la différence ; il n'existe que quelques conventions gratuites, par exemple celle qui distingue le 3/2 simple battu à 3 blanches du composé 6/4 battu à 2 blanches pointées ; il n'existe aucune possibilité de chiffrer certains groupements, par exemple 6 valeurs groupées en 3 x 2 en les conservant comme unité de battue.

On doit donc, chaque fois que le numérateur est un multiple de 3 (3, 6, 9, 12...), se demander si l'on a affaire à une mesure simple ou à une mesure composée. Il n'existe pas de recette généralisée, mais des indices variés : groupement des valeurs, tempo métronomique (tempo marqué à la valeur simple si la mesure est simple, à la valeur pointée si elle est composée), convention du genre (exemple scherzo), voire indications spécifiques plus ou moins adroites (exemple « ritmo di tre battute » de Beethoven), etc.

En attendant que se généralise le remplacement de ces absurdes fractions par un système plus logique et plus efficace [1], il faut bien, puisqu'elles existent et qu'on continue à s'en servir, savoir les employer correctement.

Résumons donc la théore rectifiée, telle que, selon nous, elle doit être enseignée pour correspondre à la réalité :

1° Une mesure est simple quand son unité de temps, divisible par 2, correspond à une valeur de notes exactes (noire, croche, etc.). Elle est composée quand son unité de temps, divisible par 3, correspond à une valeur de notes pointée (c'est-à-dire « composée » d'un signe et d'un point).

2° Dans une mesure simple, la fraction indique le nombre de temps (la théorie usuelle est ici correcte et n'a pas à être rectifiée).

3° Dans une mesure composée, la fraction ne se réfère pas au nombre de temps, mais au décompte de leur subdivision en 3. Il faut donc, pour trouver la valeur du temps, grouper 3 notes de la valeur que désignerait le dénominateur si la mesure était simple. Quant au nombre de temps, il correspond au numérateur divisé par 3.

4° Toute mesure dont le numérateur est divisible par 3 peut être simple ou composée, sans que la notation le précise toujours. Il appartient au lecteur de choisir et de solfier en conséquence.

1. On ne saurait trop préconiser, comme nous l'avons fait il y a trente ans, avec beaucoup d'autres choses, dans notre *Théorie de la musique* (Chailley-Challan, éd. Leduc), le remplacement du dénominateur chiffré par le signe même de la valeur prise pour unité de temps. Ce système, qu'on emploie avec raison de plus en plus, avait déjà été imaginé en 1724 par Rameau dans son *Traité de l'harmonie.*

Edith DEYRIS
Assistante de Musique

LA MUSIQUE A L'I.U.T. « CARRIÈRES SOCIALES » DE BORDEAUX

(UNIVERSITE DE BORDEAUX III)

Le département « Carrières sociales » de l'Institut universitaire de technologie de Bordeaux prépare au D.U.T. d'animateur socio-culturel. Il reçoit chaque année cent à cent dix étudiants, bacheliers pour la plupart. L'admission se fait sur examen du dossier, passation de tests et entretien avec un jury.

A l'intention des personnes déjà engagées dans l'activité professionnelle, une formation spécifique à temps plein, partiel ou mixte est organisée parallèlement, en vue de la délivrance du diplôme d'animateur.

Ces « professionnels » effectuent plusieurs stages de trois jours à l'intérieur de l'établissement.

La délivrance du D.U.T. est liée à l'obtention de quatorze unités de valeur, sept pour chaque année d'étude.

Le programme a été établi de telle sorte qu'il réponde aux exigences de la formation selon trois niveaux complémentaires : les acquisitions théoriques (UV1), l'initiation aux techniques d'animation (UV2) et la pratique directe dans des structures professionnelles, à l'extérieur du cadre universitaire (UV3).

L'UV1 comporte les matières suivantes : expression française écrite et orale, sciences économiques et juridiques, géographie humaine, psychologie, sociologie, psycho-sociologie.

L'étude d'une langue vivante est associée au groupe des disciplines d'UV2.

En UV2, cinq techniques d'animation sont proposées : arts plastiques, théâtre, lecture, musique et audiovisuel (en trois sous-sections : télévision, cinéma, diaporama). Après une période d'information générale d'un ou deux mois, les étudiants de première année, sensibilisés aux problèmes des techniques, choisissent de recevoir une initiation plus poussée dans trois d'entre elles. Une seule technique sera retenue et approfondie au cours de la deuxième année.

L'UV3 est destinée à mettre l'étudiant en contact direct avec les milieux d'animation de la région. L'apprentissage sur le terrain se présente sous deux aspects : d'une part, une insertion d'une demi-journée par semaine dans une structure d'animation (maison de la culture, club de jeunes, foyer social, centre aéré, maison de retraite, centre pour handicapés, etc.), d'autre part, un stage en responsabilité d'une durée de 5 à 6 semaines dans un cadre professionnel.

Ce stage fait l'objet d'un rapport écrit, présenté devant un jury de trois enseignants.

Dans une optique de synthèse entre les éléments théoriques et les réalisations pratiques, l'UV3 comporte, en dernier lieu, la rédaction d'un mémoire sur un sujet choisi par l'étudiant en fonction des trois aspects de la formation.

Une série d'options vient élargir l'éventail des enseignements proposés aux futurs animateurs : photographie, sérigraphie, reliure, terre, danse, guitare, piano, dactylographie, archéologie..., la liste non exhaustive, varie d'une année à l'autre suivant les demandes des étudiants et les spécialisations des enseignants.

Pourquoi la musique à l'I.U.T. « Carrières sociales » ?

Forme de communication privilégiée et moyen de création individuelle et collective, la musique trouve sa place à plus d'un titre dans le département d'animation socio-culturelle.

Il faut souligner ici l'initiative heureuse et unique du directeur, Robert Escarpit, qui a obtenu la création d'un poste d'enseignement musical à temps complet, à l'I.U.T. « B » de Bordeaux.

Que la musique soit une forme de communication, point n'est besoin d'insister sur cette affirmation; l'existence même du concert, l'éclosion spontanée de groupes d'audition ou de création collective réunissant des hommes et des femmes de

race, de langue et de mœurs différentes, suffiraient à le prouver.

En animation musicale, deux questions se présentent alors : que communiquer et comment le communiquer ?

La première pose le problème des besoins et des impératifs personnels, sociaux et philosophiques de la création artistique.

La deuxième soulève le problème de la recherche d'une méthode appropiée au monde de l'animation. Car il s'agit moins, d'une éducation musicale que d'une activité musicale abordée par l'expérimentation directe des faits musicaux.

L'I.U.T. n'est pas un ersatz de conservatoire. Nous ne formons ni des interprètes, ni des professeurs de musique, ni des critiques musicaux.

Considérant que le goût pour la musique se provoque, nous axons la formation des animateurs dans un premier temps, sur la recherche systématique des moyens les plus variés et les mieux adaptés à une provocation musicale collective, dans un deuxième temps, sur l'analyse critique de ces mêmes méthodes et de leurs effets.

Dans son esprit et ses grandes lignes, le programme est établi par les enseignants en concertation avec les étudiants. Le professeur « permanent » est aidé par deux vacataires venus du milieu professionnel ou artistique.

L'horaire de l'apprentissage de la technique est de 9 heures par semaine, pour chaque année. Les premiers cours sont des réunions de prise de contact et de mise en évidence des besoins de chacun face aux problèmes de l'animation musicale. Dans le but de concilier les différences de niveau entre étudiants, la découverte du langage des sons se fait par l'application des méthodes actives (Martenot, Orff, Wilhems), l'objectif essentiel étant davantage le développement de l'esprit d'improvisation en groupe que l'acquisition d'une véritable culture historico-musicale.

L'interprétation n'est pas pour autant sacrifiée puisque chacun trouve sa place, selon ses goûts et ses capacités, dans les ensembles de chant choral, de flûtes à bec avec ou sans guitare, de percussions, de folk français ou étranger.

La valeur socialisante du dialogue musical par le chant s'ajoute à l'intérêt quasi-thérapeutique de l'appropriation de l'instrument et de l'usage libre qui peut en être fait. Un atelier de fabrication artisanale d'instruments fonctionne toute l'année.

En janvier 1975, une expérience d'animation à l'extérieur a été tentée avec un grand succès, dans une salle de la ville de Talence (près de Bordeaux), sous la forme d'une exposition d'instruments de musique pittoresques, rares, voire bizarres, de notre invention ou émanant du folklore de divers pays. Les instruments pouvaient être touchés, expérimentés, appropriés pour quelques instants et utilisés dans des improvisations individuelles ou collectives.

Cette musique « à toucher » était accompagnée d'une musique « à fabriquer » où se matérialiserait l'imagination sonore de chacun, sous forme de monocorde, arc musical, mirliton, flûte de pan, bouteillophone, maracas, xylophone de bambou.

Un complément d'information était enfin apporté par un diaporama permanent dont la première partie, « visite chez un luthier », exposait les différents stades de fabrication d'un violon et la deuxième présentait quelques instruments originaux contemporains.

Sans parler de l'intérêt pédagogique d'une telle animation, il faut souligner l'aspect nouveau et positif d'un travail pluridisciplinaire qui a mis en cause, conjointement à la technique de la musique, les arts plastiques et l'audiovisuel.

Il est important de bien réaliser que l'objectif des techniques, au département des carrières sociales de Bordeaux, n'est pas de former en deux ans des spécialistes de musique, ni des décorateurs, ni des photographes, ni des acteurs.

Notre ambition est de donner aux étudiants les moyens de réfléchir aux possibilités des diverses expressions artistiques et d'en rechercher les correspondances dans un esprit d'ouverture pour une meilleure communication et un plus grand épanouissement de l'homme dans la société actuelle.

Philippe ALLENBACH

Albert ROUSSEL

Concerto pour piano et orchestre

Partition :

Durand et Cie.

Discographie :

Claude Helffer, piano. Orchestre des Cento Soli, dir. Serge Baudo. Musidisc 30 RC 721 (avec « Festin de l'Araignée »).

Bibliographie :

Robert Bernard : « A. Roussel », La Colombe, 1948.
Emile Damais : « Le Concerto pour piano et orchestre », éd. Larousse (Formes, écoles et œuvres musicales).
Arthur Hoérée : « La Technique d'Albert Roussel », Revue musicale d'avril 1929.
Marc Pincherle : « A. Roussel », Genève, éd. Kistner, 1957.
Louis Vuillemin : « Albert Roussel et son œuvre », A. Durand et fils édit., 1924.

PLACE DU CONCERTO DANS L'ŒUVRE D'ALBERT ROUSSEL

Le Concerto pour piano et orchestre d'A. Roussel, de 1927, s'inscrit parmi une série d'œuvres (Suite en fa, 3e et 4e Symphonies, le Ballet « Bacchus et Ariane »), qui sont autant de témoignages de l'absolue maîtrise à laquelle est parvenu ce musicien, à partir de 1926, date de la Suite en fa. Cette maîtrise est d'autant plus émouvante qu'elle opère, en quelque sorte, une vaste synthèse, un accomplissement de tendances jusqu'alors plus ou moins éparses dans les œuvres précédentes, que l'on retrouve maintenant d'une œuvre à l'autre avec la même infaillibilité que tel ou tel « signe » chez Ravel ou Debussy.

Une brève définition de ces constantes techniques et expressives semble utile avant d'aborder l'analyse elle-même du Concerto. (Cette œuvre sans concessions, dont le charme semble souvent résider dans son acidité même, mérite en effet un préambule qui peut en faciliter l'accès.)

Tout d'abord, le rythme. Sur l'importance fondamentale de cet élément musical dans la structure même des œuvres de Roussel, Roland-Manuel a mis l'accent de façon magistrale : « On dirait que la musique est pour un Roussel ce que la poésie est pour Edgar Poe : une création rythmique de la beauté. Pareille à ces oiseaux des tropiques qu'on a cru sans pattes parce qu'ils ne se posent jamais, la musique d'Albert Roussel se sert moins de ses pieds que de ses ailes. Toute sa vie est ordonnée au rythme, qui lui confère une souplesse harmonieuse ; car la symétrie n'est pas son fait. Mouvante architecture qui défie l'analyse. » Les mouvements rapides doivent, en effet, leur prodigieux dynamisme à l'installation, dès le début, d'une formule rythmique obstinée qui secoue implacablement la matière sonore, et qui précède l'entrée du thème lui-même. Les développements doivent au rythme leur libre jaillissement, leurs incessants rebondissements. « Le musicien, ayant posé une phrase, s'empare de la proposition la plus caractéristique qu'elle contient, sous le rapport du **rythme.** C'est à elle, **et à ce rythme,** qu'il demande l'élan, plus ou moins durable, nécessaire au prolongement de la période à travers le tissage des sonorités successives. »

Sur le plan harmonique, Albert Roussel reste attaché à la logique tonale, et par correspondance intérieure avec ce mode d'expression, et par formation (Vincent d'Indy lui avait donné le goût des « modulations considérées comme l'un des matériaux fondamentaux de l'architecture musicale »). Mais il en use avec une extrême liberté. Ainsi les altérations, les notes étrangères à un ton, dont il se plaît à retarder indéfiniment la résolution. Les dissonances, disposées en agrégats sonores parfois très ramassés, qui leur assure le maximum d'efficacité et ne contrecarrent pas gratuitement la mélodie, comme on l'a parfois affirmé, mais sont toujours « en situation ».

D'autre part, il fait une utilisation abondante de modes anciens, ou orientaux. Enfin, la polytonalité et la polymodalité interviennent fréquemment dans son œuvre, mais il n'en fait pas le point de départ de recherches systématiques comme Darius Milhaud. Sur ce point, l'auteur s'est exprimé très clairement dans une interview de 1930, citée par Marc Pincherle, p. 142 : « Les effets polytonaux, quand deux tonalités ou plus sont entendues ensemble, sont, à condition d'être régis par une pensée claire et une inspiration authentique, parfaitement naturels, logiques, artisti-

ques, si on en use à bon escient. Mais je ne les considère pas comme employés à propos s'ils détruisent la notion de tonalité. Quand la tonalité d'une composition est fermement établie, le contrepoint peut bien amener ensemble ou faire se heurter deux tonalités ou plus ; si l'on n'a pas la sensation d'une tonalité prédominante, le compositeur a manqué son but. »

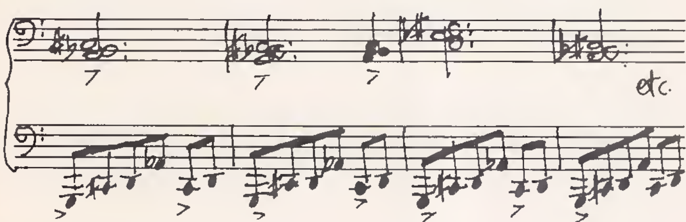
Après ces quelques considérations préalables, nous pouvons aborder l'analyse proprement dite du Concerto.

Premier mouvement : Forme sonate

Mes. 1 à 7 : formule rythmique obstinée, dans l'extrême grave du piano, sur la dominante du ton d'ut. (L'auteur joue avec les altérations, lab, do #.)

Aux timbales, pulsation obstinée sur intervalle de triton. Les vents et les cordes s'associent à cette décision rythmique impitoyable.

Mes. 7 à 13 : première présentation du premier thème, en dissonances féroces, resserrées dans le grave, et qui vient se greffer sur le rythme préétabli :

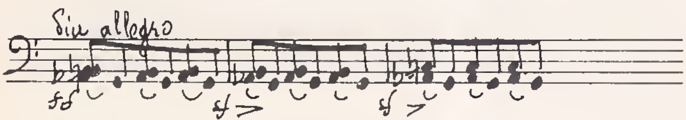


Mes. 14 à 18 : bis des mesures 7 à 13.

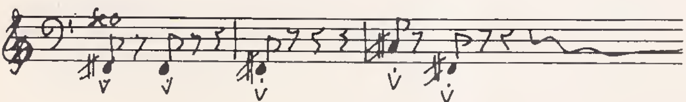
Mes. 19 à 27 : le thème en son entier.

Mes. 24-25 : la dominante vigoureusement scandée par tout l'orchestre, est résolue sur la tonique altérée (la résolution sur la tonique, à l'état naturel, longuement différée, acquerra ainsi, quand elle se fera, un poids, une saveur inappréciables).

Mes. 28 à 44 : la formule initiale s'assouplit, et débouche (44...) sur un nouvel ostinato rythmique, qui jouera un rôle dans le développement.



(L'effet percutant du piano est accru par les croches de la main gauche, accompagnées de la mention « sec ».)



Mes. 48 à 55 : Sur ce rythme se greffe un motif secondaire aux violons (reproduit en écho par la flûte solo à 51...), libre comme l'air, et qui fournira, lui aussi, la matière d'un des épisodes du développement).



Mes. 56 à 68 : le motif précédent débouche sur une nouvelle présentation du premier thème, sur dominante tonique à l'état naturel, en pleine lumière cette fois, et avec une exubérance encore accrue par les arpèges chromatiques en doubles croches du piano, comme ivres d'eux-mêmes.

Mes. 74 à 83 : sur le martèlement de la dominante par les violoncelles et les timbales, appel de quarte aux cors et trompettes, puis flûtes et clarinettes, qui préfigure le second thème (les éléments thématiques semblent s'engendrer les uns les autres et former un bloc sonore continu, à la manière de la succession ininterrompue des vagues de la mer ; tous les biographes de Roussel ont mentionné la présence de la mer dans l'œuvre de ce musicien, qui se manifeste beaucoup plus dans sa teneur générale que dans la description, à peu près absente).

Mes. 84 à 94 : second thème, sur pédale de tonique de **la** aux basses, que l'on qualifierait volontiers de thème de « grand large ». (Depuis 1922, la création de Roussel était régulièrement nourrie par la contemplation de la mer, presque toutes ses œuvres, à partir de cette date, ayant été mûries à Varengeville, au bord de la mer, en Normandie.)



A 94, le développement s'enchaîne directement à l'exposition.

Mes. 94 à 103 : première section, issue du **rythme** de la dernière mesure du deuxième thème (cf. introduction).



Polytonalité passagère : sib au piano, contrebasses et altos, la, aux violons et violoncelles.

Mes. 103 à 110 : la, même rythme, sur octaves, avec double pédale inférieure et supérieure, mi, puis la.

Mes. 110 à 118 : **Piu allegro,** progression chromatique conduisant à :

Mes. 119 à 143 : seconde section du développement, qui peut se décomposer ainsi :

Mes. 119 à 123 : en ré. Pédale de tonique et dominante aux basses ; aux vents, même ostinato, avec mib, broderie altérée, que celui des mes. 44... de l'exposition.

Mes. 123 à 126 : au piano, les arpèges de la main droite se heurtent aux do # de la main gauche (frottement de seconde mineure qui se retrouve dans tout le premier mouvement et lui confère une tonicité, une âcreté particulières).

Mes. 127 à 138 : motif secondaire de l'exposition, aux violons. Le piano s'accapare l'ostinato de la mes. 119.

Mes. 139 à 143 : l'ostinato passe au cor anglais et altos.

Mes. 143 à 155 : nouvelle section en LAb, sur les mêmes éléments que la précédente (le ton de LAb, éloigné de RE, est amené avec un grand soin, par une descente chromatique en blanches pointées des contrebasses (135 à 139).

(En ceci, l'art de Roussel se situe à l'opposé de celui de Debussy, qui procède davantage par simple juxtaposition.)

Mes. 155 à 161 : nouvelle descente chromatique des basses en blanches pointées, qui conduit à la réexposition, assez symétrique de l'exposition (bitonalité : la et UT).

Mes. 214 à 236 : brève Coda sur le premier thème au piano (le fff confère à ce thème un maximum d'éclat et de joie dionysiaque).

Mes. 230 à 236 : le réb et le lab, second et sixième degrés abaissés d'UT, donnent une saveur modale à la conclusion, en évoquant le mode de mi.

Deuxième mouvement : Adagio

Les mouvements lents d'Albert Roussel semblent bien être le lieu de la plus exigeante introspection. Il en résulte une nudité quasi-ascétique, une musique quintessenciée à l'extrême qui n'en facilitent pas toujours l'accès, et ce n'est qu'après plusieurs auditions patientes que leur séduction, leur prenante beauté opèrent pleinement sur l'auditeur.

Dès sa prime enfance, le contact répété avec la mort : à un an, mort de son père, à sept ans, de sa mère qu'il affectionnait particulièrement, puis son adolescence solitaire, ne pouvaient que renforcer une véritable prédisposition à la méditation.

Louis Vuillemin, le premier biographe de Roussel, a tenté d'établir, avec une pénétrante clairvoyance, ce lien secret qui unit la vie vécue et la vie créatrice du musicien (à propos du mouvement lent du trio pour piano, violon et violoncelle de 1902) : « Un jaillissement mélodique librement consenti, auquel se complaît spécialement le violoncelle, décèle chez l'auteur un état d'âme non précisé, mais en apparence douloureux. Une sorte de détresse spirituelle, et comme un bouleversement intérieurs consécutifs à la force ravivée du souvenir. L'homme s'est-il douloureusement penché sur son enfance déjà lointaine ? A-t-il entrevu, au seuil de sa vie déjà meurtrie par la succession des souffrances physiques et des angoisses morales, l'image des êtres chers prématurément disparus ? Peut-être... »

Ce lien, entrevu seulement par Louis Vuillemin, trouve une bouleversante confirmation dans un témoignage rapporté à Marc Pincherle par Madame Roussel elle-même : « Madame Roussel m'a conté : habituée à défendre sa porte contre toute intrusion lorsqu'il était à son travail, elle s'interdisait à elle-même de pénétrer alors dans son studio. Un jour cependant, tandis qu'il composait le mouvement lent de son concerto pour piano, elle fut si émue par ce qu'elle entendit qu'elle força la consigne et entra. Il avait les yeux pleins de larmes : " Je causais avec maman ", lui dit-il. »

Ce propos établit ainsi une relation directe avec l'angoisse métaphysique sourde, lancinante, qui sous-tend tout cet admirable adagio.

Nous pouvons en aborder maintenant l'analyse technique proprement dite.

Sa construction s'inscrit dans le cadre d'une très claire forme lied A B A avec quelques mesures d'introduction.

Mes. 1 à 9 : introduction à la partie A. Trois plans sonores se dégagent :

1° Aux violoncelles et contrebasses, tenue sur si grave (unisson).

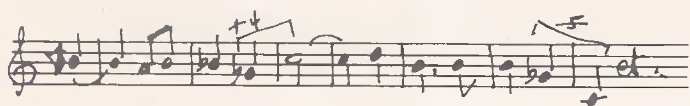
2° Aux altos, seconds et premiers violons, pizzicati, sur rythmique obstinée.

3° Au piano, sous une dissonance de neuvième mineure à la main droite, pédale de MIb à la main gauche, sur octaves en noires régulières, **véritable basse du morceau.** (Ce déplacement de la basse par rapport à la hiérarchie traditionnelle est fréquent chez Roussel, et entièrement justifié par l'extraordinaire efficacité du résultat sonore.) L'impassibilité, la rigidité de la matière sonore confèrent à ces quelques mesures un caractère hiératique impressionnant.

Mes. 9 : ébauche de mélodie aux altos (seconde mineure descendante).

Mes. 11 à 62 : partie A, qui se découpe comme suit :

Mes. 11 à 28 : longue mélodie du cor anglais, **d'un seul élan, typique de Roussel avec ses intervalles altérés**, et qui, **dégagée du contexte qui l'entoure,** possède un caractère **atonal** (le piano continue la pédale de MIb).



(A 27-28, l'appui des basses et de la main gauche du piano sur tonique-dominante-tonique confirment le ton de MIb.)

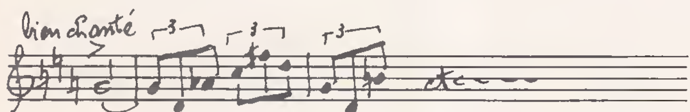
Mes. 29 à 37 : mélodie du cor anglais relayée par un nouveau motif à la trompette, qui s'inscrit plutôt dans le prolongement de la mélodie précédente : superbe contre-chant chromatique des violoncelles, et figuration plus mouvementée des violons et altos.

Mes. 37 à 45 : continuation de la phrase par la clarinette solo, avec descente chromatique des basses, qui nous conduit en SOL, ton de la deuxième partie B.

Mes. 45 à 56 : pathétique montée mélodique (sur pédale de dominante des basses et mouvement chromatique intérieur au piano) confiée successivement au hautbois, cor anglais, violons 2, clarinette et altos, et qui aboutit à 56, à un point culminant sur SIb aigu, aux violons 1.

Mes. 59-62 : réponse apitoyée du piano avec un lab modal à la basse.

A 63, nous entrons dans la deuxième partie B, en SOL, puis sol. Mes. 63 à 76 : nouveau motif mélodique confié au piano :



encore enrichi d'un contre-chant expressif aux violoncelles.

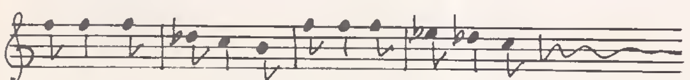
A 74, puis 76, septième diminuée de sol, qui amorce la partie la plus sombre de ce mouvement. Nous entrons au plus épais d'une sorte de nuit spirituelle.

Mes. 77 à 87, par la répétition obstinée, à la main gauche du piano, d'une même formule mélodique en doubles croches, surmontée d'un MIb à la main droite, qui se hausse péniblement, à trois reprises, sur la tierce mineure supérieure, pour retomber sur lui-même, la musique semble renouer avec ses sources incantatoires, exorciser une angoisse qu'il faut assumer jusqu'au bout. (Mes. 83..., le motif de piano entendu précédemment sonne à la clarinette.)

Mes. 89 : retour de la septième diminuée de sol.

Mes. 91 : deuxième temps, une septième dominante au piano conduit à fa.

Mes. 92 à 98 : Più mosso, paroxysme expressif, sur un nouvel ostinato rythmico-mélodique au piano. Les violons et les altos chantent éperdument une phrase syncopée :



Mes. 98 : retour soudain, au piano, du motif initial, appuyé sur un sol à la basse, en harmonie de lab.

Ce motif semble ici comme transfiguré, animé d'un pouvoir ineffablement consolant. Après la véhémence passionnée de la partie centrale, de nombreux remous vont secouer cette reprise de la partie A.

Exemples :

Mes. 125 : le frémissant contrepoint polymélodique des cordes qui accompagne le motif du piano faisant écho aux mesures 38 et suivantes.

Mes. 129 : tonalité principale enfin reconquise, par une descente mélodique conjointe des basses (procédé très fréquent dans ce concerto pour relier deux tonalités ou pour en amener une nouvelle).

Mes. 135 : les violons achèvent leur courbe mélodique sur un douloureux frottement de seconde mineure avec les basses (fab contre mib).

Mes. 151 : Coda, apaisée, au piano, sur le thème de la partie B.

On reste stupéfait devant une telle richesse mélodique.

Troisième mouvement :

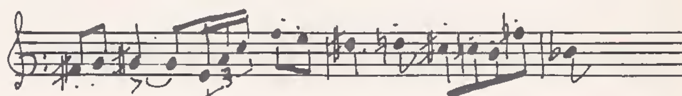
Allegro con spirito, en UT ; forme rondo très libre

Ce dernier mouvement apporte une bienfaisante détente après la dramatique tension du « lent » central. L'harmonie se fait moins mordante, la tension rythmique de l'allegro initial laisse place à des moments de calme détente mélodique.

Mes. 1 à 9 : crépitement de croches sur pizzicati aux violons et aux vents, avant l'entrée du thème.

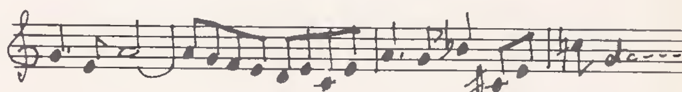
Mes. 10 à 18 : thème tenant lieu de refrain, au piano, en UT, qui pourrait être un sujet de fugue. (Il se prêtera à de nombreuses imitations.)

Mes. 19 à 47 : premier couplet, en imitations étagées aux cordes, issues du refrain (altos à 19, violons 2 à 22), surmontées d'un contre-chant à la flûte, mes. 23). A la mes. 30, nouveau motif au piano et à la flûte.



(Les mesures 42-44 utilisent le rythme des deux premières mesures du refrain, aux violons.)

Thème-refrain :



Mes. 47 à 56 : refrain en LA, aux violons 1 doublés par les altos à l'octave inférieure.

Mes. 56 à 101 : couplet 2 le plus développé. Ecriture très brillante et diversifiée du piano. A 83, épisode « Presto ».

Mes. 101 à 109 : refrain. Etablit un « canon très libre entre les violons et la flûte solo. (Arthur Hoérée le cite comme exemple de la diversité du contrepoint d'Albert Roussel, l'opposant à la réponse canonique des ténors, dans le « Psaume », réponse rigoureusement à la tierce inférieure de la phrase des soprani.)



Atmosphère ici très détendue.

Mes. 109 à 139 : couplet 3. Sorte de commentaire du refrain.

Mes. 139 à 177 : reprise du « Presto » de 83, qui va être couronnée par une très brillante cadence du piano. (Dans l'ensemble du Concerto, le piano est traité symphoniquement comme élément intégré à l'orchestre, et c'est la première fois qu'il se détache aussi ostensiblement pour la traditionnelle cadence. Après un trait chromatique, suivi d'un trémolo frémissant, conclusion elliptique sur cadence plagale.)

* * *

En face d'une telle richesse musicale, alliée à une concision extrême (l'œuvre dure à peine plus d'un quart d'heure), nous pouvons conclure avec Emile Damais, p. 73, op. cit., que ce Concerto représente bien une « œuvre parmi les plus importantes de la musique de notre temps ».

ANALYSES D'ŒUVRES DISPONIBLES

N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 12.	TCHAÏKOVSKY : Casse Noisette	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Pacific 231	F 3,—
N° 22.	BEETHOVEN : Coriolan ouverture	F 3,—
N° 123.	B. BARTOK : 6e Quatuor à cordes	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ : Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 169.	J. HAYDN : Quatuor l'empereur	F 4,—
N° 174.	E. CHABRIER : Ballade des gros dindons. Les Cigales	F 4,—
N° 198.	MOZART : Concerto piano violon, n° 4	F 5,—
N° 199.	A. BORODINE : Dans les steppes de l'Asie centrale	F 5,—
N° 202.	G. FAURÉ : Les Roses d'Ispahan - Clair de lune - A. HONEGGER : Symphonie pour cordes - BEETHOVEN : Sonate piano, violon, Fa M	F 6,—
N° 212.	M. RAVEL : Concerto en sol piano et orchestre - A. ROUSSEL : Le Bachelier de Salamanque - Réponse d'une épouse sage - I. ALBENITZ : Ibéria pour piano (1er cahier)	F 7,—
N° 214.	J. HAYDN : Quatuor n° 2, op. 33	F 6,—

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Éducation Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

LES BALLADES DE LA NOUVELLE ANGLETERRE

Olivier CORBIOT

Si les chansons folkloriques sont parfois difficiles à situer géographiquement, il est intéressant de les retrouver parfois à plusieurs milliers de kilomètres de leurs origines, sous des formes que l'on a du mal à reconnaître ; de nombreuses ballades ont été recueillies aux Etats-Unis, en Nouvelle-Angleterre, et, transmises de générations en générations, elles constituent de véritables témoignages sur les siècles écoulés depuis l'époque héroïque où les émigrants débarquaient sur les côtes américaines.

C'est le professeur Francis James Childe qui a fait connaître ce cycle de ballades aux amateurs de folklore chanté : trois cent cinq ballades ont été rassemblées dans un ouvrage comprenant cinq volumes. Certaines se sont altérées jusqu'à perdre leurs titres originaux.

La Nouvelle-Angleterre est rude par son climat. La situation maritime de cette ancienne colonie et son histoire politique aussi bien que religieuse ont été déterminantes sur le brassage de sa population. La plupart de ces ballades ont été importées et se retrouvent en Irlande, en France, au Canada et dans beaucoup d'autres parties du monde.

Les immigrants

Les troubles religieux provoquent un courant continu d'émigration qui amène en Amérique des dizaines de milliers d'Européens. Les Puritains et les Pèlerins prennent de gros risques en abandonnant le confort qu'ils connaissent en Angleterre, en Hollande et dans les pays voisins. C'est en 1620, à Plymouth Rock, que ceux-ci débarquèrent du *Mayflower*. Les Pèlerins, réfugiés en Hollande avant d'aborder la côte hérissée des rochers du Massachusetts, et les Puritains, apportaient avec eux des mélodies de Psaumes.

En France, la puissance des Huguenots a été écrasée par la chute de La Rochelle, tandis qu'en Angleterre, les puritains refusent de pratiquer le culte anglican et veulent purifier l'Eglise en contestant l'autorité papale. L'incapacité gouvernementale de Charles Ier eut pour effet de grossir le courant d'émigration. Ce fut l'ébauche d'un vaste empire dont font partie Rhode Island et le Connecticut.

A l'époque coloniale, la vie agricole est fortement organisée. La population est laborieuse, économe et solide. La vie des premiers colons est austère. Puis une évolution se fait sentir. La vieille souche coloniale tend à disparaître. La vie s'industrialise. L'esclavage y aurait été sans doute pratiqué comme dans le Sud, si le pays avait été riche. Cette institution ne choquait en rien les habitants de la Nouvelle-Angleterre qui savaient utiliser les esclaves quand ils en avaient les moyens, pour les services domestiques, par exemple. Le travail était considéré comme l'une des vertus cardinales, autant que la Foi, l'Espérance et la Charité. Le Puritanisme eut ceci de particulier qu'étant donné l'isolement de ses adeptes, ceux-ci eurent tendance à être convaincus de leur supériorité, et la Nouvelle-Angleterre, « *cette cité bâtie sur la Colline* », était dans l'esprit de chacun le vase d'élection de Dieu pour la régénération du monde. Le sol pauvre et le climat donnèrent un appui à la théologie du groupe dominant, celle des Puritains de l'Eglise d'Ecosse par exemple.

Au XIXe siècle, les Irlandais qui débarquent fournissent une main-d'œuvre banale et industrielle. Ceux qui s'étaient installés cinquante ans plus tôt étaient presque fixés dans les campagnes. La famine en Irlande fit monter le chiffre d'immigration de 250 000 à 350 000 individus par an. Les Irlandais se jetèrent dans la vie américaine comme des canards à l'eau. Les travaux de terrassement les occupèrent : constructions de canaux et de voies ferrées. Il subsiste des chants de travail que les poseurs de rail faisaient entendre. Pendant longtemps, les Irlandais et les Ecossais, qui avaient tenté de s'établir dans le pays, n'avaient pas tardé à sentir qu'ils étaient indésirables ; mais le besoin de main-d'œuvre étant toujours pressant, il avait bien fallu les accepter. L'immigré était méprisé. Les femmes irlandaises étaient utilisées comme servantes. Quant aux Américains installés depuis longtemps dans le pays, ils étaient fatalement attirés par l'Ouest.

L'esclave noir avait un avantage sur l'ouvrier du Nord. Etant une propriété, il fallait en prendre soin.

En 1840, on demandait à une jeune ouvrière d'avoir un rendement quatre fois supérieur à celui qu'elle aurait pu avoir dix ans auparavant. La moralité des ouvrières souffrirait peut-être si celles-ci n'étaient pas soumises à un travail intensif. L'hypocrisie puritaine ne pouvait aller plus loin.

Vers 1846, un long char nommé *Négrier* fait des tournées vers le Nord du Massachusetts, dans le Vermont et le New Hampshire. Il s'agit de récupérer de la main-d'œuvre fixée dans les campagnes et de l'amener dans les villes. Une sorte de ramassage ouvrier. Les patrons, dès 1830, doivent compter sur un nouvel apport de près de 50 000 ouvriers par an [1].

Les révolutions allemandes aboutissant à des échecs valurent à l'Amérique un grand nombre d'Allemands instruits, l'Amérique représentant l'espoir. C'était un terre promise mais pas autant que certains pauvres gens pouvaient se l'imaginer. Ainsi, entre 1830 et 1850, 2 500 000 étrangers étaient venus s'ajouter à la population résidant en Nouvelle-Angleterre.

En 1900, on assiste à un nouveau courant d'immigration. L'établissement de services réguliers de bateaux, les crises politiques en Europe en sont à l'origine. La masse de la population observe le respect du dimanche, et pratique la lecture de la Bible. Boston est un centre intellectuel important. Le philosophe Emerson et le nouvelliste Edgard Poe y sont lus.

La musique religieuse

Les Puritains avaient introduit l'édition des Psaumes de David, traduits en vers anglais par Thomas Sternhold. Ils avaient tendance à laisser de côté tous les chants et ballades impies accusés de corrompre la jeunesse. La musique instrumentale était bannie de l'église. Le violon était ici comme ailleurs considéré par les premiers Puritains comme un instrument du diable. On note cependant que les fidèles étaient convoqués à l'église, même le soir, au son du tambour, du cor et de la trompette ainsi que de la guimbarde. De certaines églises, on tirait un coup de canon (sans doute pour chasser les mauvais esprits). A l'intérieur de l'église, la musique était loin d'être gaie et le service s'en ressentait. L'assistance avait pris l'habitude de répéter textuellement ce que récitait le pasteur, phrases par phrases. Un jour, alors que le diacre lisait la Bible, il avait ajouté en *a parte* : « *Je crois que mes yeux s'obscurcissent.* » Et l'assistance de répéter imperturbablement : « Je crois que mes yeux s'obscurcissent. » Effaré, le diacre renréchit : « *Je crois que vous êtes ensorcelés* » ; les fidèles machinalement reprennent sur le même ton : « Je crois que vous êtes ensorcelés. » Devant tant de passivité, le pasteur dut abandonner sa chaire.

La psalmodie anglaise était assez rébarbative. Elle accompagnait le culte qui était assez simple, sermons, chants de psaumes, sacrements, quêtes pour les pauvres. Boston se servit du Bay Psalm Book dans les conditions que nous avons dites — phrase par phrase. Salem, célèbre par ses sorcières, se servit de ce livre vers 1667. Les scrupules retenaient les fidèles dans l'exercice du culte. Les femmes et les non-convertis n'avaient pas toujours le droit de chanter avec les fidèles. Rares étaient les congrégations qui avaient à leur répertoire plus de quatre ou cinq airs différents. Encore faut-il ajouter que ceux-ci étaient mutilés, torturés et tronqués au point que le chant des psaumes finit par devenir un bruit discordant, haché et anonné par des gosiers malhabiles. Cette cacophonie semblait laisser indifférents les fidèles qui en étaient responsables. La lecture par notation n'améliora guère le chant. Un des hymnes les plus populaires fut écrit par Charles Wesley, « *Réjouissez-vous, le Seigneur est roi* », dont Haendel s'est souvenu dans un air intitulé « *Gospel* ».

A cette époque s'est produite une sorte de décadence du chant [2]. Il existe un document fondamental pour l'étude de la musique religieuse populaire en Amérique. un recueil de 24 mélodies composées par le bassoniste allemand J. Frederich Hampe, établi à Londres.

On aurait tort de croire que les néo-Anglais étaient aussi austères qu'ils le laissaient paraître. Ils restaient humains. Leurs vêtements étaient voyants et le choix de leurs lectures se portait sur des poèmes d'amoureux. A l'époque de la colonisation, dans le Massachusetts, le climat eut vite raison de Calvin, alors qu'en Nouvelle-Angleterre, sol et climat donnèrent un appui sûr à la théologie. Les chutes de neige n'étaient pas sans rapport avec la hauteur des flammes de l'enfer.

Calvin condamnait impitoyablement tous les ornements du culte, les luminaires, les étoffes d'or, les orgues qui pourraient faire oublier la présence de Dieu. Les protestants qui furent parfois de farouches iconoclastes n'ont jamais été encouragés par Calvin dans leurs actes de vandalisme sur les œuvres d'art. Luther admettait les crucifix, les retables peints et les tombeaux sculptés que Calvin voulait voir disparaître des églises. Les Puritains semblent avoir considéré avec lui que le chant a le pouvoir d'enflammer le cœur des hommes pour invoquer leur Dieu. Calvin n'en critiquait pas moins les polyphonies compliquées, d'où une très grande sobriété et simplicité dans la psalmodie néo-anglaise.

La musique profane

L'apport essentiel est constitué par de nombreuses ballades écossaises et irlandaises. On constate que les Irlandais et les Ecossais ont une ascendance ethnique assez complexe. Les envahisseurs s'établirent dans la vaste région du Tweed et du Lothian, en Ecosse. Ce n'était pas des pillards. Ils poussèrent plus loin vers le Nord et l'Ouest, en direction de la côte atlantique dans l'Ayrshire. Les Ecossais dalriatiques venaient d'Irlande et s'établirent dans le Sud-Ouest. Les habitants de la côte Est et de la côte Nord dont les noms et les coutumes rappellent la race nordique sont d'origine scandinave. Les îles ne furent pas annexées au royaume d'Ecosse avant le XVe siècle.

Un des traits caractéristiques de l'Ecosse est sa tendance à la mélancolie. La plupart des vieilles mélopées et les hymnes sont d'une réelle beauté.

Les langues utilisées sont des dialectes irlandais introduits en Ecosse par les conquérants dalriades. Les philologues ont trouvé de frappantes ressemblances entre le langage des Bardes et le sanscrit ce qui renforcerait l'opinion selon laquelle il dut y avoir une origine commune aux Celtes et aux Hindous. Les Bardes furent les poètes des peuples celtiques. On sait quelle vogue connut, grâce à Macpherson, Ossian, à la fin du XVIIIe siècle. Toute une génération d'écrivains et de musiciens a été touchée par l'engouement que l'on portait à cette poésie.

On peut distinguer plusieurs espèces de chansons — dont le caractère historique légendaire ne pourra manquer de surprendre. D'autres sont naïves et sentimentales. Ce sont aussi des chansons de mer.

Les premiers collecteurs de ballades en Nouvelle-Angleterre furent Mr Fanny Hardy Eckstorm et Miss Mary Wimlow de Brewer (Maine). Un autre folkloriste éminent a publié *Ballades britanniques au Maine*. Des manuscrits fanés dont beaucoup ont été photographiés témoignent de la multitude des chansons connues dans le Vermont.

En 1815, fut publiée chez les libraires « Brattleborough », le livre *Le Compagnon du chanteur*. A la page 19, l'une des ballades est intitulée *Cupidon surpris par la nuit*, dont la ressemblance avec l'Ode 3 d'Anacréon a frappé les collectionneurs d'alors. Cette ballade a été retrouvée sur les bords du lac Champlain sous le titre *Le Garçon à tête blanche*. Il s'agit sans doute de Cupidon.

On peut s'étonner de découvrir cette ode, et dans une version populaire, plusieurs siècles après qu'Anacréon l'eût écrite [3]. Il est vraisemblable que Shakespeare ait, par le truchement de sa pièce *Le Marchand de Venise*, fait connaître cette œuvre.

A l'heure de minuit
Quand l'étoile Arétane, brillante, tournoie au-dessus...

Une autre ballade montre les conditions qu'un garçon doit remplir pour épouser la fille d'un fermier ; les épreuves soumises au jeune homme consistent à procurer à sa future une cerise sans noyau, un oiseau sans os et un oiseau sans fiel. Alors, le garçon, après avoir réfléchi, rapporte une fleur de cerisier, un œuf et une colombe. Mais la jeune fille ne semble pas satisfaite de ces cadeaux et soumet la sagacité de son fiancé à des questions vraiment ardues. Il devra répondre à six questions avant de se marier : par exemple : Qui est pire que la femme ? — Le diable. Cette chanson garde le parfum des jours lointains où l'on faisait sa cour en devinant des énigmes.

D'autres questions sont posées dans la ballade se rapportant à l'histoire de l'évêque de Canterbury qui fut arrêté pour avoir plus d'argent que le roi. C'est son domestique qui commence ainsi :

— *Voudriez-vous me dire sans hésiter combien de temps il me faudra pour faire le tour du monde ?*

— *Vingt-quatre heures en se levant avec le soleil, en tournant autour de lui et en revenant au point de départ* (Les trois questions du Roi).

De semblables naïvetés se retrouvent dans l'histoire de deux frères qui traversent un champ à pied et voient un tas de potirons. Le plus innocent des deux pose la question à l'autre : *Qu'est-ce que c'est ?* L'autre répond : *Ce sont des œufs de mule. La mule les couve pendant trois semaines et alors seulement sort de l'œuf le bébé mule.* Le jeune garçon si simplet en prend un et après l'avoir gardé près de lui pendant le temps indiqué par son frère, le jette contre un arbre, se rendant compte qu'il a été berné. Le potiron se brise en mille morceaux quand un lapin assis de l'autre côté de l'arbre surgit tout à coup et se montre au garçon naïf qui lui crie, le voyant s'en aller :

Hé, reviens ! Je suis ton père !

Une version néo-anglaise de *Erlkönig* est intéressante car, à l'inverse de ce qui est raconté dans le dénouement tragique de la ballade allemande, l'enfant par des réponses adroites se défend admirablement de celui dont on ne sait trop s'il est le diable ou la mort. Le faux chevalier accoste l'enfant qui devra l'accompagner s'il n'est pas capable de répondre correctement aux questions qui lui sont posées :

— *Où allez-vous donc ?*

— *Je vais à mon école.*

— *Qu'avez-vous donc dans votre cartable ?*

— *Mes livres et mon déjeuner.*

— *Qui possède toutes les vaches qui sont sur la colline ?*

— *Ma mère et moi.*

— *Combien d'entre elles sont à moi ?*

— *Toutes celles qui n'ont pas de queue.*

Alors le faux chevalier vaincu se rend et avoue à l'enfant que ses maîtres l'ont vraiment bien éduqué [4].

Dans une ballade écossaise c'est d'un vrai chevalier qu'il s'agit, Sir James the Rose. De tous les chefs écossais du Nord qui vivent en guerrier, c'est le plus brave. Sa force est comparable à celle des grands sapins qui couronnent le front des montagnes, et ondulant sur ses larges épaules, des boucles d'or, blondes tombent sur ses épaules. Trois années durant, il se bat contre le roi anglais. C'est la belle Mathilde qu'il aime, fille d'une beauté rare et la reine d'Ecosse même ne peut se comparer à elle.

Dans la ballade *Füller et Warren,* une pendaison est décrite. Il existe trois airs différents pour la chanter et chaque version tire son origine du folklore irlandais, anglais et écossais.

Le chanteur irlandais s'arrête sur certaines notes, utilise des notes d'agrément, des gruppetti. Les Anglais présentent leur chant d'une manière plus simple. Le refrain le plus courant et commun aux ballades les plus anciennes est *Down, down, down, derry down.* C'est celui que l'on retrouve dans une chanson de Roland de Lassus écrite sur des paroles avec accent tudesque, *Matona mia Cara* : *Don, Don, Don, diri don.*

Dans les textes britanniques, c'est souvent le sujet lui-même qui est tragique. Les textes allemands se distinguent par le caractère poignant qui se dégage de l'expression poétique et musicale.

Dans la ballade de Füller et Warren, il s'agit d'un héros, Füller, que nul ne pouvait dépasser. Comme Samson, il courtise la plus belle pour en faire sa femme, mais celle-ci lui enlève son honneur et sa fierté. Apprenant qu'il était trahi, il va trouver son ennemi Warren et le menace de mort. Warren doit se marier, mais meurt sous les coups de Füller. Warren est alors condamné à être pendu.

D'un caractère aussi dramatique est l'histoire des deux sœurs. Un meunier courtise l'aînée et finalement décide d'épouser la plus jeune. L'aînée pousse sa cadette dans l'eau, mais est heureusement sauvée par le jeune homme qui peut enfin réaliser son projet de mariage. L'aînée ne peut survivre à cette union et se noie. Une ballade presque semblable est connue dans les îles Feroë, en Suède, au Danemark, en Norvège et en Pologne. La fille aînée d'un roi noie sa plus jeune sœur espérant gagner l'amour de son fiancé. Elle enterre la princesse sous une aubépine. Un berger survient et arrachant une branche de l'arbuste se fabrique un pipeau avec lequel il joue des airs de son répertoire. A chaque fois qu'il bouche un trou de la flûte, il ne peut jouer ce qu'il voudrait. Les campagnards s'en étonnent et racontent autour d'eux ce mystère inexplicable. Seul le roi, qui a eu vent de l'affaire, pourra l'éclaircir et récompensera le berger à la satisfaction de tous.

Dans les bois épais raconte la tragédie d'un vieil homme qui s'étant perdu dans les bois ne peut jamais revoir sa maison et mourut seul dans la neige. C'est un vieux fermier qui avait l'habitude de tisser et chanter en même temps qui fit connaître cette ballade :

Dans le bois épais, tout seul, j'erre
Loin de mes amis et de ma maison.
Je ne vois aucun signe pour me réchauffer le cœur
Et n'entends aucune voix humaine...

Toutes les ballades ne sont pas aussi tragiques. On peut penser que certaines d'entre elles ont une origine qui remonte au temps de l'invasion normande, beaucoup de la période élizabéthaine et d'autres du début de l'installation des pionniers en Nouvelle-Angleterre.

On trouvera dans *Lors Bateman* un peu du merveilleux qui fait la saveur d'un conte.

Lord Bateman est un noble qui réside aux Indes ; ses richesses sont incalculables et il est le seul héritier de parents qui le chérissent beaucoup. Il s'embarque pour l'Occident et est fait prisonnier à proximité des côtes de Turquie. Il reste en prison jusqu'au moment où la fille du geôlier lui demande ce qu'il donnerait contre sa liberté. Il promet alors tout ce qu'il possède en or, en argent et en maisons. La jeune fille ne souhaite en fait que de se marier avec le riche Lord. Sept ans est la durée qu'impose la jeune fille au jeune homme, durée au bout de laquelle ils pourront se marier. Lors Bateman, libéré, revient aux Indes après avoir conclu un marché selon lequel il devrait attendre ces sept années sans se marier avec une autre femme. La fille du geôlier s'embarque au bout de ce délai pour les Indes et cherche sans se lasser le palais de Lord Bateman. Elle est reçue par un jeune portier qui lui répond : « Mon maître est là avec sa jeune épouse. » Ne pouvant se retenir, elle se met à pleurer et fait dire par le portier que celle qui a délivré Lord Bateman, autrefois, est là. Le portier décrit à son maître la beauté et la richesse de la voyageuse. Le lord bondit, brise une table en trois morceaux et dit à sa belle-mère : « Votre fille est venue sur un cheval, elle repartira dans un carosse. » Un second mariage a alors lieu avec celle qui deviendra la femme de Lord Bateman après avoir été la fille du geôlier turc.

Le Turc et le cavalier est le titre d'une autre ballade où il question d'une femme qui vient rejoindre son mari, John Thomson, qui se bat contre les Turcs, puis celle-ci repart vers les plaines de Grèce et en Ecosse d'où elle est venue.

La chanson à récapitulation *Les douze jours de Noël*, rappelle une chanson française, *La Perdriole*. « *Le premier jour de Noël, mon amour m'a envoyé une perdrix dodue sur un poirier.* » Puis on passe aux cadeaux suivants : « *Deux beaux canards, trois tourterelles, quatre cors d'harmonie, cinq anneaux d'or, six oies pondant, sept cygnes nageant, huit dames dansant, neuf seigneurs bondissant, dix taureaux mugissant, onze taureaux mugissant, douze jeunes filles faisant la révérence* (M. Emmanuel a recueilli une chanson bourguignonne analogue).

Une autre chanson à récapitulation a un caractère religieux et il s'agit cette fois des sept joies que Marie, la Vierge, a eu au cours de son existence.

Le coucou est fêté dans une chanson recueillie en gaëlique ; dans une autre, c'est le roitelet, le roi des animaux. Les folkloristes pensent qu'il s'agit là d'un reste de la religion des druides. En Irlande, les femmes, les hommes et les enfants sortent pour chasser le roitelet. Après l'avoir capturé, ils l'attachent à un morceau de bois et lui font traverser le village tandis qu'ils chantent sa chanson. Ils n'iront pas s'endormir sans s'assurer que le balai est derrière la porte pour chasser les mauvais esprits. Est-ce que la précaution du balai derrière la porte se rattache à la période antique où les Grecs tenaient leurs croyances religieuses des anciens Egyptiens ?

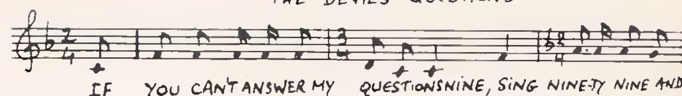
Une autre ballade a trait au surnaturel : c'est *La Femme du puits d'Usher*. Une mère qui voit revenir ses fils qui sont déjà morts et elle fera avec eux comme par le passé quand elle les soignait.

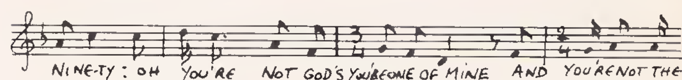
Des ballades dont le sujet est historique. L'une d'elle évoque les quatre Marie, dont Marie Stuart venant en Ecosse, depuis la France où les Stuart séjournent. C'est aussi *La rose d'Angleterre* qui symbolise le pouvoir d'Henry VII. *Le sanglier blanc*, Richard, saccage la rose rouge qui refleurira.

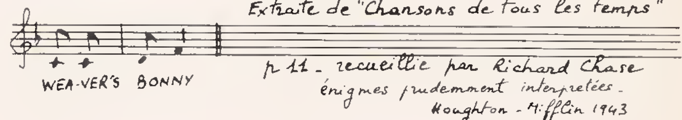
Une chanson écrite sous le règne d'Henry VIII, ou par Henry VIII lui-même, est intitulée *My love is so pretty.*

Mon amie est si jolie,
Si vivante, si spirituelle,
Personne en ville ne voudrait déshonorer sa main
Le cocher du Lord Chancelier
Avait l'habitude de revenir en arrière
Pour jeter un regard retentissant
Sur son frais minois.

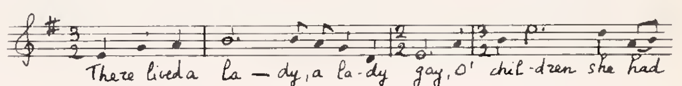
THE DEVIL'S QUESTIONS

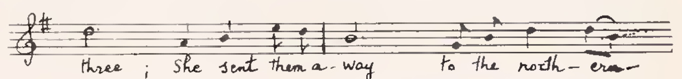


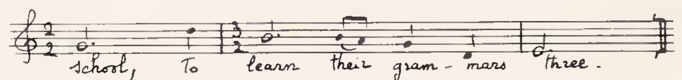




LADY GAY
(The Wife of USHER'S WELL)*



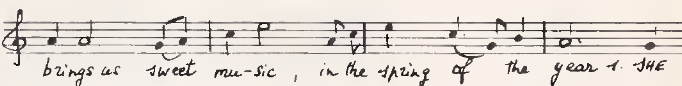


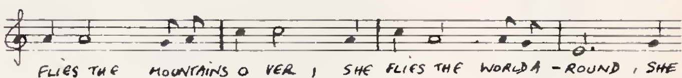


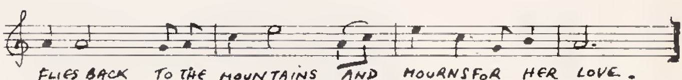
* extraite de C. SHARP "Chants du peuple Anglais des Appalachians du sud (1932) I, 158 Ed Oxford U.Press

THE CUCKOO









(Ext. C. SHARP. (1932 II, 180 - Oxford U. Press)

A l'époque d'Henri VIII, la ballade des « *trois frères* » raconte l'histoire de voleurs qui tirent au sort pour voir qui serait l'auteur du méfait. Le sort tombe sur le plus jeune, lequel ira pirater au grand large. Rencontrant un marchand il le pille, mais le roi qui

a armé un bateau arrive à capturer le voleur qui sera pendu. Les actes de piraterie ne manquaient pas et l'un des plus fameux au XIXe siècle fut, au large de Boston, celui du *Panda* (1836).

Il y avait trois frères dans la jeune Ecosse...
Le sort tomba sur Andrew Batan...

Tels sont les quelques exemples de ballades anciennes que les colons ont emporté avec eux dans leurs bagages ou dans leur mémoire. Du point de vue musical, on remarquera des constantes assez étonnantes, mélodies pentatoniques, hexatoniques et modes anciens donnant un aspect archaïque à une riche collection de texte dont la naïveté et la simplicité nous touchent. Une étude attentive permet de constater la parenté de certains airs chantés des deux côtés de l'océan Atlantique, montrant ainsi combien vivace est l'attachement des peuples émigrés à leur patrimoine artistique. Peuples déracinés mais imprégnés de coutumes et de légendes qui, une fois sauvegardées, ont la possibilité de rendre plus facile l'adaptation d'individus à des climats et des horizons nouveaux.

Bibliographie

ADAMS. — *The Founding of New England* (1939).

CHASE (Gilbert). — *Musique de l'Amérique.* (Paris, Buchet-Chastel, 1955.)

DUMESNIL (René). — *Histoire de la Musique.* V^e^ tome. (Paris, Colin, p. 481.)

FLANDERS (H.) et OLNEY (M.). — *Ballads Migrant in New England.* (New York, F.S. and Young.)

1. La ruée vers l'or de 1849 avait amené des milliers de blancs. C'est bien entendu le métal précieux qui les attirait et non pas le travail manuel. Les Chinois qui, comme les Irlandais, fuyaient la famine, commençaient à émigrer du sud du Céleste Empire vers les côtes de la Californie. La traite des Jaunes fut organisée comme une véritable industrie (René Poirier).

2. On lira la pièce de T. Wilder, « Notre petite ville », dont il a été tiré une admirable adaptation cinématographique.

3. A moins qu'il ne s'agisse d'un de ces nombreux morceaux apocryphes datant de la Renaissance.

Hervé MUSSON

notre discothèque

(Suite du n° 219-220 de juin-juillet 1975)

Bruno Maderna, dont la mort prématurée survenue au mois de novembre 1973 endeuilla le monde musical, a toujours déployé des efforts incessants pour promouvoir la musique actuelle et pour approfondir l'univers encore obscur de « l'électro-acoustique ». Conjuguant ses travaux de compositeur, de chercheur et les occupations de chef d'orchestre de renommée internationale, il est devenu rapidement l'une des figures de proue de l'art moderne et jusqu'aux derniers instants de sa vie, il n'a cessé d'assumer avec son énergie coutumière l'ensemble de ses multiples activités. La firme TELEFUNKEN diffuse aujourd'hui, sous le titre « **Ein Dokument** », un enregistrement en deux disques de quelques-unes de ses interprétations données pendant le Festival de Salzbourg 1973 à la tête de l'Orchestre Symphonique de Vienne. Ce sont **Et expecto resurrectionem mortuorom** d'Olivier Messaien, **Canticum sacrum** de Stravinski, **Cumming ist der dichter** de P. Boulez et **Trois poèmes d'Henri Michaux** de W. Lutoslawski. Œuvres grandioses bien propres à montrer la générosité de l'art musical d'aujourd'hui. Les trois poèmes d'H. Michaux de Lutoslawski et Cummings ist der dichter, particulièrement, découvrent un monde sonore fantastique et définissent une poétique assez fascinante du langage sonore contemporain. Un mélange de voix humaines et d'orchestre compose tout un vitrail avec des sons et des rythmes répercutés ou décomposés dans l'espace dépassant le stade de l'expression et devenant un langage artistique homogène et chatoyant. TELEFUNKEN (importé d'Allemagne par PATHE-MARCONI) **648066 EK. 2 XX.**

Une autre nouveauté ERATO consacrée à la première moitié du XXe siècle français est réservée cette fois à la musique de chambre. Lily Laskine, le Quatuor Art Nova, Alain Marion à la flûte et J. Lancelot à la clarinette jouent successivement **Introduction et Allegro** de M. Ravel (1875-1937), **Trio pour violon, cello et harpe** de Jacques Ibert, **Variations libres et finale, op. 51, pour flûte, violon, alto, cello et harpe** de Gabriel Pierné (1863-1937) et **Conte fantastique pour harpe et quatuor à cordes** (d'après une des Histoires extraordinaires d'Edgar Poe) : **Le Masque de la mort rouge** d'André Caplet (1878-1925). Que de jeunesse et de raffinement dans ces pages reflétant peut-être une des expressions les plus universelles de la poésie. Quel luxe de couleur, que de richesses mélodiques et combien vibrante l'atmosphère sonore de ces quatre petits tableaux dont le Trio de J. Ibert est peut-être le plus sensible, et peut-être aussi le plus beau. C'est avec une maîtrise remarquable et beaucoup d'émotion que les interprètes rendent à ces pages leur vie et leur fraîcheur. Voilà bien un disque extraordinaire qui suscite l'enthousiasme que de très rares défauts de gravure n'arrivent pas à ternir. ERATO, **G.U., STU 70798.**

Parmi les cinquante **Psaumes** que Benedetto Marcello (1686-1739) a mis en musique, sept ont été choisis pour un survol de l'œuvre colossale du maître italien. Cet enregistrement exceptionnel, réalisé par ERATO, groupe en deux disques les sept œuvres données par l'Ensemble vocal et orchestral de Lausanne dirigé par Michel Corboz. Ce sont les Psaumes : 42 « **Judica me Deus** », 4 « **Cum invocarem exaudivit** », 29 « **Exaltabo te Domine** », 46 « **Omnes gentes plaudite manibus** », 10 « **In Domino confido** », 11 « **Salvum me fac Domine** » et 36 « **Moli aemulari in malignantibus** ». Pièces magnifiques dégageant une expression dramatique proche de celle de l'opéra sans toutefois déborder de leur cadre religieux, elles traduisent avec force et simplicité les plus profondes et les plus nobles intentions du texte. Elles sont exécutées avec beaucoup de foi et cette merveille de musique apparaît dans toute sa richesse. La pureté des voix presque juvéniles dans les chœurs de femmes, la sensibilité et la chaleur de cette interprétation aident à comprendre aujourd'hui pourquoi à l'époque de leur publication, ces œuvres ont suscité tant d'enthousiasme. ERATO, **G.U., STU 70845/846 2 Y.**

Au chapitre des interprétations historiques, faisant suite à la réédition des quatuors avec piano de G. Fauré par M. Long, EMI LA VOIX DE SON MAITRE propose un récital Madeleine Grey avec **Huit Chants d'Auvergne** de Joseph Canteloube (1879-1957), les **Chansons hébraïques** avec Ravel au piano et, enfin, les trois **Chansons madécasses** dirigées par Ravel. Malgré les déficiences techniques des enregistrements 78 tours parus vers 1930, et dont il subsiste inévitablement bruits de fond et parasites, la voix conserve toute sa pureté. Cette réédition revêt un intérêt historique évident et constitue un document inestimable sur la façon d'interpréter Ravel tel qu'il le souhaitait lui-même. La seconde Chanson madécasse prend là une force rarement atteinte. EMI LA VOIX DE SON MAITRE, **SH 196 T.**

Il est plus souvent question dans ces colonnes de Domenico Scarlatti (1685-1757) pour son œuvre de clavecin que pour tout autre ; mais bien que ces innombrables pièces gaies et charmantes soient une mine de musique, il en est d'autres de destinations différentes qui sont autant dignes d'intérêt et qu'on a plaisir à voir au catalogue. Ainsi, le **Stabat Mater à 10 voix,** écrit lorsqu'il occupait le poste de maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome et que la Maison Argo diffuse aujourd'hui dans une très fine interprétation due au Schutz Choir of London dirigé par R. Norrincton. Suivent deux motets de Alessandro Scarlatti (1660-1725) : **O magnum mysterium Domine** et **Refugium factus es nobis.** Plus intérieures que le Stabat Mater de Domenico, ces deux pages apparaissent aussi plus sévères, mais combien profondes ! Interprétation très pure et très musicale, donc bien propres à favoriser la diffusion de ces pièces vocales religieuses qu'ARGO a eu l'heureuse initiative de publier. **ZRG 768 W.**

Sous le titre **Polyphonie sacrée de la Renaissance,** HARMONIA MUNDI a réuni quelques pièces d'origine franco-flamande, italienne, allemande et anglaise. Deux disques y sont consacrés. Cette réalisation particulièrement soignée et fort bien gravée permet une vue d'ensemble assez vaste de l'art vocal religieux d'alors, et donne, outre l'aspect historique, deux heures de musique extraordinairement belle. Saluons une fois encore, à l'occasion de ces disques, la qualité apportée à la majorité des productions HARMONIA MUNDI. L'interprétation très musicale est due aux différentes formations du Deller Consort, de l'Ensemble vocal Raphaël Passaquet, de l'Ensemble vocal du Chœur national et de l'Ensemble Instrumental Ars Europea. Disque bien utile en classe, et qui recèle une collection de chefs-d'œuvre dont on ne se lasse pas. Polyphonie sacrée de la Renaissance : Tallis (1505-1585), William Byrd (1543-1623), Parsons (XVIe), Thomas Morley (1557-1602), Deering (1580-1630), Peter Philips (1561-1628), Gesualdo (1570-1613), Lassus (1532-1594), Schutz (1585-1672). **HMU 2473 IxX.**

bibliographie

(Suite du n° 219-220 de juin-juillet 1975)

D'un tout autre genre, puisqu'il s'agit de solfège : de **solfège pratique, sa théorie et de flûte à bec soprano.** Conçu pour un groupe allant de 2 à 10 personnes, cet ouvrage permet une approche élémentaire, et agréable de la musique d'ensemble : **Premières Notes, Initiation au solège et à la flûte à bec, par Michel Sanvoisin. Editions Heugel, Paris.**

Dans sa collection « **Musique en mains** », le même éditeur **Heugel** inscrit à son catalogue, et pour flûte à bec, diverses partitions remarquablement imprimées et éditées, par conséquent d'une lecture aisée. Ce sont : 1° deux **Sonates** de **G.P. Telemann,** l'une en **Fa majeur** et l'autre en **Ut majeur,** pour **flûte à bec alto et b.c.** ; 2° sous le titre « **Les Cantates de J.-S. Bach** », des extraits de ces cantates pour flûtes à bec, rassemblés par **M. Sanvoisin,** ils se présentent pour duo. L'usage de la flûte à bec se répandant, ces partitions ne peuvent que rendre service, d'autant que l'intérêt musical a présidé à leur conception, ainsi qu'à leur réalisation.

Enfin, si vous désirez récompenser, ou offrir, je vous conseille une production à laquelle tous les soins ont été apportés pour qu'elle soit plaisante, agréable. En outre, elle est remarquablement imprimée, sur un très beau papier, et profite d'une couverture et d'une reliure solides. C'est une publication des **Editions Bias-Gamma, à Paris.** Intitulée **La Musique, un monde merveilleux, Benjamin Britten et Imogen Holst,** traduction de l'anglais par Léo Lack. Sans être une histoire de la musique, même succincte, c'est un vaste panorama musical, agrémenté de très nombreuses reproductions en quadrichromies ou en noir : reproductions de peintures, de photographies, partitions, iconographies et dessins originaux. La substance se divise ainsi : le son et le rythme, chants et chanteurs, instruments et instrumentistes, le drame musical, les styles en musique, Orient et Occident, le compositeur, l'exécutant, l'auditeur, et enfin, glossaire et liste chronologique des compositeurs.

André MUSSON

« **Libérer la musique,** de **J.-C. Lartigot** et **E. Sprogis, collection Citoyens, Ed. Universitaire.** — C'est un livre intéressant et bien fait. La musique n'y est pas présentée comme un phénomène à part dans la société et qui serait régie par ses lois propres et mystérieuses — l'Artiste, la Création, le Génie — « **mais comme élément lié dialectiquement à un ordre économique donné, un élément qui joue un rôle actif dans celui-ci, dans son développement, mais également un produit direct de celui-ci, déterminé en dernière instance par les conditions de production du système capitaliste.** »

En outre, ce livre présente des propositions concrètes qui peuvent servir de matériaux de base à une réflexion sur le rôle idéologique de la culture et à une action éducative.

Ceci dit, des choses m'ont gêné ; l'européocentrisme latent malgré des dénégations de pure forme ; et aussi, constamment présente cette volonté d'affirmer un certain genre de musique supérieur à d'autres. Mais surtout, un problème fondamental posé mais pas résolu : empruntant la démarche de Mac Luhan — du moins partiellement, la musique contemporaine serait à l'abri par on ne sait quel miracle de ce phénomène —, les auteurs estiment que le contenu idéologique de la musique est effacé au profit de la manière de faire passer le message — l'aliénation étant fonction de la transmission du message quel qu'en soit le contenu.

Il me semble y voir là une attitude contradictoire avec le but même du livre.

Aux Editions Leduc, « La Musique arabe », de **Salah el Mehdi.** A qui s'adresse ce livre ? C'est la seule question qu'on peut se poser après lecture ! Trop bref pour être destiné à un public de spécialistes, trop technique pour être un ouvrage de vulgarisation. La musique tunisienne a la part un peu trop belle... mais l'auteur n'est-il pas tunisien ?!

LA POP MUSIQUE de **Henry Skoff Torgue, « Que sais-je », P.U.F.** Un annuaire informe auquel il manquerait des pages. C'est gentillet, mais la musique « Pop » — terme à revoir, raccoleur s'il en est — exige une analyse plus substantielle que celle qui nous est offerte dans cet opuscule et les limites de la collection ne sont pas un obstacle. Là discographie est sommaire et les oublis importants. Sur le sujet on consultera avec plus de profit : « Pop Music/Rock », de Daufroy et Sarton (Champ libre).

Jacques BINSTOCK

Pierre VIDAL. — **Bach et la machine-orgue.** Stil-éditions, Fontenay-sous-Bois (1973), 188 p. ISBN 2-85254-673-6.

Un livre qu'un certain nombre de nos amis ont sans doute déjà lu puisque le dépôt légal date de plus d'un an. Je m'en voudrais néanmoins de ne pas le recenser et attirer l'attention de nos lecteurs sur l'ensemble qu'il constitue avec deux disques dont j'ai rendu compte par ailleurs dans la rubrique spécialisée.

Le seul titre a pu hérisser les amis de la musique au hasard d'un coup d'œil dans une vitrine, ou dans une liste de nouveautés bibliographique. J'ai connu cette réaction et, comme je le dis par ailleurs, j'ai été amplement prévenu contre Pierre Vidal. Partant du principe qu'il est préférable de se rendre un compte personnel avant de tenter un jugement, j'ai donc lu l'ouvrage et écouté les disques. Disons que les deux peuvent parfaitement être dissociés. Sans l'arrière-pensée de la « **machine-orgue** », les disques seront à peu près admis sans discussion. Celle-ci ne naîtra qu'avec la connaissance du titre. Mais elle sera alors stérile, parce que le lecteur prendra une position **a priori** sans intérêt. Mais la lecture du livre, et c'est là l'extrême mérite de cet ouvrage, l'obligera à penser. Et ce n'est pas un mince mérite que de faire penser, en un monde où l'on a de moins en moins de temps à perdre à ce genre d'exercice, que « les autres » prennent le temps de faire pour vous. Le livre de Pierre Vidal est écrit par un musicien ; un musicien qui met toute sa volonté et toute sa sensibilité dans la compréhension de l'œuvre colossale du Cantor, s'efforçant de dégager le processus de création, la force qui a guidé ce prodigieux génie. C'est un livre plein d'amour, mené comme une critique moderne avec une acuité de perception, une intelligence sans cesse en éveil vers tous les horizons imaginables, une compétence dans l'examen de l'écriture qui imposent le respect (sans que j'attache au mot une quelconque idée confite et sclérosée), mais un respect actif, un engagement humain vers l'œuvre unique. Je ne puis en quelques lignes « critiquer » ce que Pierre Vidal a, durant des années, mûri avec foi dans le sanctuaire de la partition et de sa réalisation ; je prends au hasard quelques têtes de chapitres : « **Si la musique n'exprimait rien... musiciens et rubato... les barres de mesure... Un éclair dans la nuit... Donner sa forme... Autour d'une harmonie... Bach et le son... A méditer... Soli Deo Gloria...** » Ce ne sont là que de rapides coups d'œil, mais n'incitent-ils pas à la réflexion ? Que dire alors d'admirables pages où, nouveau Dante, le lecteur se sent entraîné par un autre Virgile dans un monde où tout est beauté à reconsidérer pour en mieux apprécier l'immense grandeur. On reste étonné, lisant d'aussi riches considérations pleines de ferveur et d'élan vers la beauté, d'apprendre en fin d'ouvrage, que l'auteur n'est pas croyant... Mystère de cette Grâce divine à laquelle Pierre Vidal consacre, en disciple du Cantor, son beau livre.

De tout cœur, je lui souhaite l'audience qu'il mérite. Et qu'il engendre les intelligentes discussions qu'il suscite.

Jean MAILLARD

Olivier CORBIOT

Musiques nouvelles

Avant de parler de quelques concerts qui ont eu lieu dans le cadre du Festival du Marais 1975, faisons le point sur quelques auditions récentes. Autant d'œuvres, autant de créations. Longtemps reportée pour des raisons extra-musicales, ce fut le 28 octobre 1974 la présentation, à la salle Gaveau, d'une partition de Raymond Loucheur, composée depuis deux ans. Rappelons qu'en 1973, sa carrière de compositeur fut couronnée par le Grand Prix de la Musique. Il s'agissait, l'autre jour, d'un « Hommage à Raoul Dufy » interprété par l'orchestre Fernand Oubradous placé sous la direction de Pierre Dervaux. Le peintre R. Dufy, vous le connaissez tous, est un artiste français qui a laissé de nombreuses toiles agréables : « La Rue pavoisée », « La Fenêtre aux panneaux colorés » ; s'éloignant des rugissements de couleurs du fauvisme, il pratiquera un art personnel où la fraîcheur de l'inspiration lui vaudra un réel succès avec les paysages, les ports de mer, les plages, les marines. C'est notamment le *« Cargo noir »* (1952), traversé d'une large bande noire, où les figures sont indiquées par un simple contour en négatif et qui constitue le sujet du quatrième volet de la suite d'orchestre écrite en hommage au peintre : couleurs et lignes, régates, Epsom, le cargo noir et enfin orchestre. Il faut se rappeler que Dufy a souvent tiré parti de sujets musicaux : instruments de musique tels que violon, instrumentistes jouant, etc.

R. Loucheur a donc brossé quelques tableaux musicaux, parfois descriptifs, avec des touches orchestrales intéressantes. On a souvent apprécié dans ses œuvres d'orchestre un « pittoresque » mis en relief par la présence de V. Geminiani (percussion).

Le 30 novembre dernier, « Les Concerts de Saint-Cloud » organisaient une séance artistique présentée avec le concours de F. Bonnet, pianiste, prix Viotti, et René Daraux, lauréat du Conservatoire national supérieur de Paris. Jean-Marc Déhan, né en 1929, disciple de Henri Challan, avait inscrit au programme du concert sa Huitième Barcarolle en fa dièse mineur, œuvre débutant par un thème pris dans un mouvement balancé caractéristique de cette pièce instrumentale, d'allure romantique et parfois traversé de passages dansants. L'autre ouvrage de J.-M. Déhan était la « Toccata en sol », pour piano, également interprétée par Françoise Bonnet qui utilisait l'instrument de musique à la fois comme une percussion et comme des cordes, dont les pulsations continues enivraient un peu.

Il faut reconnaître à l'auteur de donner, à la virtuose, la possibilité de mettre en valeur l'agilité de ses doigts, faisant jaillir des sons s'égrenant comme étincelles scintillant dans cette nuit de novembre. Cette toccata faisait alterner les brillants passages avec un sujet de fugue, préoccupation ô combien classique. Au cours du même concert, figuraient « Mélopeïa » pour hautbois seul de M. Mihalovici (1898), trois romances de R. Schumann, une « sonata », celle de F. Poulenc, pour hautbois et piano, qui a été composée à la fin de l'existence du musicien de Noizay, musique qui vient du cœur, « pleine de délicatesse et d'émotion contenue ». La disparition soudaine de Poulenc nous priva d'une sonate pour basson et piano.

Venons-en à cette soirée du 8 mars 1975 où il nous a été donné d'écouter une commande d'Etat, « La Mort de Roland », de Jacques Chailley, œuvre dont le titre laisse entendre qu'il s'agit d'une composition musicale pour orchestre d'harmonie-ensemble formé d'instruments à vent (bois et cuivre) ; cette belle œuvre d'une noble inspiration a été interprétée par la « Musique des Gardiens de la Paix », placée sous la direction de Désiré Dondeyne. Comme le disait le colonel P. Dupont, ces groupements d'harmonie « se trouvent appelés à exercer une mission vulgarisatrice et éducative » (« L'Orchestre », P.U.F., 1951).

« La Mort de Roland » constitue la seconde partie de la « Chanson » et il n'est pas surprenant de voir l'auteur du « Drame de la Nativité », comme compositeur et médiéviste, s'attacher au sujet de cette bataille, avec ses engagements, ses sonneries d'olifant que le comte Roland empoigne avec douleur, avec angoisse, après avoir refusé trois fois de sonner de son cor et d'appeler à l'aide toute l'armée de Charles. Malgré le traître Ganelon qui veut l'en dissuader, Roland fait revenir l'armée en arrière ; les Sarrasins s'enfuient. Roland fait ses adieux à son épée Durandal et rend l'âme à son tour.

La « Mort de Roland » est introduite par de belles sonorités de tutti d'orchestre et donne libre cours à la présentation de formes polyphoniques du moyen-âge adaptées aux instruments à vent avec les colorations variées de bois et de cuivres, formant un tout homogène et accompagnant organum et déchants.

Le Festival du Marais 1975

Depuis sa création, à Paris, il y a treize ans, le Festival du Marais a donné à la musique une dimension importante dans un cadre d'où le passé ne saurait disparaître. C'est une ville dans une ville qui attire les musiciens, les poètes et les comédiens.

Depuis 1962, 205 concerts ont été organisés, avec la collaboration de 60 chefs de chœurs, 71 ensembles instrumentaux, 63 solistes, 58 danseurs. Seuls les opéras de chambre ont eu de la difficulté à être représentés, et plus spécialement lorsqu'il s'agissait de les retransmettre à la télévision, à cause des démêlés sans fin entre le chef d'orchestre, le metteur en scène et les cameramen, sans compter l'acoustique des cours où ils étaient chantés. La musique contemporaine a été à l'honneur puisque les noms de 91 compositeurs nés après 1900 ont paru sur les programmes. Tel est en gros le bilan de spectacles qui ont permis de découvrir des ouvrages soit dans les églises, soit dans les extérieurs des vieux hôtels. Cette année, il y a moins de risque d'angines, car la musique du Festival s'enferme davantage : hôtels de Marle, d'Aumont.

Dans ce dernier a été créé « Mozartement vôtre », d'Eric Westphal, mise en scène de D. Leveugle. « Mozartement vôtre » vient nous rappeler avec humeur que le morceau écrit par le maître de Salzbourg est joué par des interprètes en chair et en os, des hommes et des femmes qui se réjouissent, aiment, souffrent, pleurent, suent sur une caisse de résonance : ces musiciens, quels qu'ils soient, deviennent grands dès lors qu'ils s'évadent d'eux-mêmes pour ne devenir que musique. Il n'y a plus alors Alain Neyeux ou Szeryng, mais un piano ou un violon, une corde qui vibre, une âme... Mozart présent. Ici,

quatre musiciens répètent un de ses quatuors. Et on lit dans le programme : « De l'éclat de rire au psychodrame, l'auteur de " Toi et tes nuages ", lui-même mélomane et instrumentiste, joue des nombreux paradoxes qui concourent à la création de l'œuvre d'art. »

Ce sont donc des « quartettistes » courant le cachet et faisant penser aux figurants jouant dans les tragédies. En assistant aux conversations de ces musiciens, on croit redécouvrir quelques personnages de « La Sauvage », de J. Anouilh. Dans *Le Monde* du 16 juin, Colette Godard conclut : « La démonstration aurait pu être plus convaincante si un quatuor de vrais musiciens s'était substitué aux comédiens. »

Sur le plan musical, les critiques devraient être moins mitigés que sur le plan théâtral. Car, en fait, la qualité des concerts dès le début du festival s'est avéré d'un haut niveau.

Le vendredi 13 juin, c'était, à la lueur de grosses chandelles plongées dans des verres, une manifestation musicale consacrée au clavecin, grâce à Luciano Sgrizzi, bien connu au Festival de Locarno. Notons de lui une bonne interprétation d'une sonate de Marcello (en la mineur n° 7), formée de petits mouvements juxtaposés les uns aux autres. Comme il faisait beau, il n'y eut point repli à l'église Notre-Dame des Blancs-Manteaux; c'est dans le cadre de la cour d'entrée du musée Carnavalet qu'eut lieu le concert devant un public nombreux. Le claveciniste s'est surpassé dans cette musique du passé : œuvres de Pachelbel, maître de la variation, de Johann Jacob Froberger (1616-1667) qui a laissé, bien avant François Couperin, une œuvre où se mêlent les styles de pays tels que la France, l'Italie et l'Allemagne. Après une remarquable chaconne et ses 21 variations, de Haendel, la partita n° 4 en ré majeur de J.-S. Bach, il y eut en bis une riccercata de Weigesel et deux sonates de D. Scarlatti. Le clavecin utilisé ce jour-là était un « William Dowd » datant de 1973.

L'ensemble vocal Guillaume Dufay a été formé il y a à peine deux ans; uniquement des voix d'hommes, notamment celles de Régis Oudot et d'Aimé Agel. Ainsi, le 27 juin, il y eut une remarquable audition de chants grégoriens : trois pièces pour le temps de la nativité, des extraits du service pascal avec la séquence « Victimæ Paschali Laudes ». L'orgue est intervenu pour la présentation de pièces polyphoniques françaises et italiennes datant du XIe siècle jusqu'au XIVe. Aux Blancs-Manteaux, le public put applaudir les six interprètes chantant avec une pureté de son et un ensemble étonnants ces textes sacrés. On reconnaissait un organum de Perotin-Nativitas — le Salvatoris Hodie —, conduit de la fin du XIIe siècle. L'Ars Nova était représenté par un « Sanctus » de Lorenzo de Firenze. La direction de cet ensemble était confiée à Arsène Bedois qui mena à bien l'audition d'œuvres peu connues telles que : l'Et in terra pax (manuscrit d'Apt-Depansis, XIVe siècle). Rappelons qu'A. Bedois a dirigé, l'année dernière, les concerts spirituels de Saint-Thomas d'Aquin.

Vendredi 4 juillet : confrontation d'œuvres de J.-S. Bach et de Nicolas de Grigny interprétées sur les orgues de N.-D. des Blancs-Manteaux, par Lionel Rogg. L'intérêt d'un tel concert résidait dans la mise en valeur du style français, c'est-à-dire plus orné, du musicien de la cathédrale de Reims. N'oublions pas qu'à la mort de N. de Grigny (1703), J.-S. Bach n'avait que dix-huit ans et que F. Couperin est l'aîné de l'organiste d'Arnstadt.

Il y eut sur l'orgue de l'église du Marais, muni d'un positif suspendu à la tribune, avec ses trois tourelles, une audition de pièces parmi lesquelles on reconnaissait un récit de tierce en taille où l'artiste se révèle un « passionné »; parfois influencé par N. Lebègue, Lionel Rogg s'appliqua à restituer au public venu nombreux : un Duo, un Trio, le Dialogue sur les Grands Jeux.

Le buffet aux quatre tourelles et la console firent résonner sous les doigts de l'organiste, mais parfois hésitant sur le jeu d'un récit, d'autres monuments tels que les deux versions du choral « Allein Gott in der Höh sei Ehr » (Gloria) (Seul Dieu dans le ciel) et le célèbre « Vater unser im Himmelreich » (Notre père qui est au ciel), où l'air du cantique est introduit comme un canon entre le soprano. Version à quatre voix, puis grande version à cinq voix de ce choral avec des rubati bien rendus, et des pleins jeux faits pour séduire. En début de la seconde partie du programme, la fantaisie en ut mineur à cinq voix (BW V) — 562 — étonna par la fraîcheur des lignes mélodiques qui composent cette pièce de virtuosité. Le Prélude de J.-S. Bach en mi bémol et la triple fugue clôturaient ce concert avec solennité.

Alors que Claude de France venait de disparaître et qu'après la première guerre Maurice Ravel ressortait discrètement la clef de sol de dessous le paillasson de la maison de son frère Edouard, deux musiciens font connaître, en France, le nom de A. Schoenberg. C'est D. Milhaud et J. Wiener en France (1922), et, à l'étranger, Wilhelm Mengelberg. Dans le « Pierrot lunaire », l'ensemble instrumental se trouve réduit à cinq instruments, un piano, une flûte (ou piccolo), une clarinette (ou clarinette basse), un violon (ou alto) et un violoncelle. Compte tenu de l'acoustique d'une cour qui n'aurait jamais dû être choisie pour faire entendre une somme de vingt et un poèmes difficiles à interpréter et à écouter, l'ensemble « Musique ouverte » de J.-Claude Pennetier s'est honorablement tiré de l'exécution de ce « Pierrot » animé grâce à la présence d'un danseur, F. Stochl, habillé d'un long manteau, qui évoluait à droite de l'ensemble instrumental, alternant ses pas avec la récitation des vers de l'écrivain belge Albert Giraud, traduit en allemand par Otto Erich Hartleben, dits par la récitante F. Bouffard drapée dans une robe rouge. Comme décors, une banquette où se tient l'interprète qui utilise le sprechgesang, s'adaptant à la version allemande des vingt et une pièces choisies par Schoenberg parmi les cinquante du cycle extrait de « Héros et Pierrots » où le spectateur se trouve transporté dans le domaine de la fantaisie, de l'ironie et de l'esprit. On pouvait y reconnaître : Ivre de lumière de lune... Valse de Chopin, de ce poète né à Louvain en 1860; l'ensemble *Musique ouverte* avait déjà présenté *l'œuvre de Schoenberg* à Aix-en-Provence.

A Paris, c'est dans le cadre de la cour de l'hôtel de Lamoignon qu'eut lieu le concert du 9 juillet. Ces rééditions du « concert scandaleux » qui avait été organisé en 1914 par la S.M.I., furent la réplique exacte du projet énoncé le 2 avril de l'année précédente, dans une lettre de Ravel à Madame A. Casella :

« ... Je voulais vous écrire tout de suite, mais j'étais dans un état piteux car, chez moi, la composition prend les apparences d'une grave maladie : fièvre, insomnies, inappétence. Il en est sorti au bout de trois jours une mélodie sur un texte de Mallarmé... »

Et plus loin :

« ... Au Comité de la S.M.I.

Projet mirifique d'un concert scandaleux :

Pièces pour (*a*) récitant, (*b*) et (*c*) chant et piano, quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 clarinettes.

(*a*) Pierrot lunaire
(21 pièces, 40 minutes) Schoenberg.
(*b*) Mélodies japonaises
(4 pièces, 10 minutes) Stravinsky.
(*c*) Deux poésies de S. Mallarmé. Maurice Ravel. »

Le 9 juillet, le public ne put écouter dans de très bonnes conditions les deux poèmes de Balmont : Myosotis, d'amour fleurette, et Le Pigeon; de même les trois poésies de la lyrique japonaise : Akahite, Maatsumé, Tsaraiuki. Comme quelques per-

sonnes manifestaient leur mécontentement, J.-C. Pennetier fit observer qu'il n'y avait pas de sonorisation. Puis, au cours d'un petit entracte, un jeune homme monta quelques marches de l'escalier qui mène à la scène et dit spirituellement que de toutes façons il s'agissait d'un concert scandaleux (!). Ce qui détendit l'atmosphère. Et l'on put écouter en toute quiétude Marie-Thérèse Foix, soprano, interpréter les trois poèmes de Stéphane Mallarmé : « Soupir », « Placet futile » et « Surgi de la croupe et du bond ».

On ne sait ce que Ravel aurait pensé d'un tel concert. Au plein air, il aurait peut-être préféré une petite salle. Nous n'aurions pas eu droit à un magnifique clair de lune de circonstance.

« Un très pâle rayon de lune
Sur le dos de son habit noir
Pierrot Willette sort le soir
Pour aller en bonne fortune. »

A. Giraud

Enfin, c'est place des Vosges que fût présentée la reconstitution du dernier tournoi qui eut lieu en France, au cours duquel le roi Henri II trouva la mort à la suite d'une blessure qui lui fut infligée par le comte de Montgomery — dont la couleur est le bleu. « C'est entre ce qui est la rue de Sévigné et la rue de Birague que le premier juillet 1559, Henri II, combattant sous les couleurs de Diane de Poitiers et rompant une lance contre le sire de Montgomery, capitaine de sa garde écossaise, fut mortellement blessé; la lance de Montgomery, relevant la visière du casque, pénétra dans l'œil du roi qui, après dix jours d'agonie, mourut aux Tournelles (G. Cain, « Promenades dans Paris », p. 208).

Six cascadeurs en armures animaient ce spectacle dont l'illustration poétique et musicale était confiée à Cyril Martin : on put écouter lors d'un entracte la chanson « Sur les marches du palais »; ce fut aussi « Le Roi a fait battre tambour ». Puis Cyril Martin reprit la tradition des ménestrels avec trois pièces : « La Complainte de Rutebeuf », « La Ballade des pendus » de F. Villon, et « un Lai » de Bernard de Ventadour.

Ouvrages reçus :

Catalogue général, Diffusion Frankelve, septembre 1974, 8, rue Clapeyron, 75008 Paris.

Six mélodies « A la santé », extrait d' « Alcools », Guillaume Apollinaire. Musique de Jacques Guillemont.

TRIBUNE LIBRE

L'EPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAUREAT

Il arrive à chacun d'entre nous, professeurs d'Education musicale, d'être convoqué pour faire passer cette épreuve dans telle ou telle ville de France.

Pour moi-même, j'ai toujours du plaisir à faire connaissance avec ces jeunes qui sont peut-être nos futurs collègues, mais je suis souvent déçue.

Pendant la dictée musicale, beaucoup de nez restent en l'air, cherchant leur inspiration au plafond. Certains n'ont jamais fait de dictée musicale de leur vie ! Il semble dérisoire de leur donner la tonalité. Résultat : moins d'un quart des épreuves audessus de la moyenne.

Pour le solfège chanté, c'est un peu mieux. Cependant, très peu d'entre eux arrivent à battre une mesure régulièrement. La mesure à 6/8 semble très au-delà de leur compétence.

Abordons les œuvres imposées et au choix, pour une brève analyse musicale. Certains connaissent l'œuvre, mais ne savent rien sur le musicien, d'autres sont très documentés sur le musicien seulement. D'autres enfin n'ont jamais entendu l'œuvre musicale dont ils parlent !

A mon avis, tout ceci est un scandale. On mobilise de nombreux professeurs, on vide les lycées pour faire passer les épreuves de dessin, travaux manuels et musique à qui ?... A de nombreux fumistes qui se présentent là parce qu'ils grattent trois notes sur leur guitare. Cet état de fait existe dans plusieurs départements français dans lesquels je suis passée. Pour notre consolation, il y a quand même quelques bons élèves qui ont suivi une préparation régulière, et qui ont une bonne culture musicale. Cette épreuve concerne ces élèves et ceux-là seulement.

Pour remédier à cette situation déplorable, il faut avertir les chefs d'établissement que l'on n'accepte dans cette option que les élèves ayant une base de solfège solide. Ceci devra être constaté par le professeur spécialisé dont l'avis prévaudra lors des inscriptions définitives en janvier.

M. FLAVIER
Professeur d'Education musicale
au Lycée d'Etat féminin - 90000 Belfort

ACTION DES SERVICES SOCIAUX EN FAVEUR DES PERSONNELS

(Circulaire n° 74-275)

(*Suite*)[1]

4° *Mode de garde de l'enfant :*

Seuls les modes de garde prévus par la réglementation en vigueur relative à la protection infantile peuvent être pris en considération.

Ce sont :

a) La garde assurée par *les nourrices et gardiennes agréées* conformément aux dispositions de l'article L. 169 du Code de la Santé publique et de l'article II du décret n° 62-840 du 19 juillet 1962.

Les enfants placés chez les nourrices ou des gardiennes non agréées par les directeurs départementaux de l'Action sanitaire et sociale ne pourront en aucun cas ouvrir droit à l'octroi d'une allocation de garde. Il en est de même des enfants gardés à domicile par des personnes non agréées.

Cette condition d'agrément doit, bien entendu, être également respectée lorsqu'il s'agira de nourrices ou de gardiennes recevant un enfant qui, en raison de son état de santé ou de celui d'un proche parent vivant habituellement à son foyer, en sera éloigné à titre exceptionnel.

b) La garde assurée dans *les crèches*. Il convient de rappeler qu'il existe depuis l'intervention de l'arrêté du 22 octobre 1971, modifiant l'arrêté du 18 avril 1951, deux catégories de crèches : crèches collectives et crèches familiales qui doivent être agréées par arrêté préfectoral conformément aux dispositions du texte précité.

c) *Les jardins d'enfants*. En application de l'article 1er du décret n° 52-968 du 12 août 1962, ces établissements peuvent en effet recevoir des enfants de deux ans qui paraissent aptes à bénéficier des méthodes qui y sont appliquées.

Les frais engagés auprès des haltes-garderies ne pourront, en aucun cas, êtrep ris en considération pour l'octroi de l'allocation pour frais de garde.

Je vous rappelle que l'allocation pour la garde des jeunes enfants propre à la Fonction publique est attribuée à la demande de l'agent féminin ou de l'agent masculin veuf ou divorcé, présentée au chef de service et appuyée par une pièce attestant la garde de l'enfant à titre onéreux auprès d'une nourrice ou d'un établissement agréés. Au vu des bulletins de paye du trimestre écoulé produits par le demandeur, le chef de service devra attester que celui-ci ne bénéficie pas de l'allocation légale. Dans le cas des agents mariés, le demandeur devra fournir, à l'appui de sa demande, une déclaration sur l'honneur attestant que le conjoint n'a pas bénéficié pendant le trimestre écoulé de l'allocation légale pour frais de garde.

12.2.4.2. — *Aide aux agents mères de famille admises dans les établissements de repos ou de convalescence agréés par la Sécurité sociale*

A compter du 1er janvier 1974 les agents mères de famille admis accompagnés de leur enfant âgé de moins de 5 ans dans des établissements de repos ou de convalescence agréés par la Sécurité sociale peuvent percevoir une allocation journalière de 22 francs dans la limite maximum de 35 jours par an. Les agents susceptibles de bénéficier de cette allocation doivent adresser leur demande à l'inspection académique du lieu de leur résidence chargée d'instruire les demandes et de me transmettre à la fin de chaque trimestre un état global comportant les indications suivantes :

— nombre d'enfants donnant droit au paiement de l'allocation,

— nombre de journées subventionnables,

— montant des crédits représentant les liquidations effectuées au cours du trimestre.

Ces documents me permettent de procéder à la délégation des crédits nécessaires aux Préfets ordonnateurs secondaires.

12.2.5. — Allocations spéciales en faveur de fonctionnaires dont les enfants atteints d'une maladie chronique ou d'une infirmité poursuivent leurs études au-delà de l'âge de 20 ans :

Cette allocation imputable sur les crédits du chapitre 33-92 article 03 a été instituée par la circulaire F.P. 890 et S 3-31 du 29 juin 1967. Elle est accordée, sans condition d'indice, du chef d'enfants ayant bénéficié des allocations familiales jusqu'à l'âge de 20 ans, sur production des justifications de scolarité exigées pour le service des allocations familiales et d'un certificat médical attestant que l'enfant est atteint d'une infirmité ou d'une maladie chronique entraînant au moins 40 % d'incapacité permanente. Le versement est suspendu lorsque l'enfant atteint l'âge de 25 ans.

Les dossiers de demandes doivent être déposées auprès des services du rectorat de l'académie dont relève l'agent intéressé. Les dispositions de ma circulaire n° VI 69-527 du 29 décembre 1969 (*B.O.E.N.* n° 2 du 8 janvier 1970) n'étant pas toujours appliquées avec toute la rigueur souhaitable, il ne m'apparaît pas inutile de rappeler que les dossiers doivent être instruits par les services des rectorats à qui il appartient d'effectuer toutes vérifications portant notamment sur les conditions d'invalidité et de scolarité ci-dessus mentionnés. Trop de dossiers, dont certains relèvent souvent d'autres formes d'aides, me parviennent encore directement. Seuls doivent m'être adressés les états de liquidation qui me permettront de déléguer les crédits nécessaires aux Préfets ordonnateurs secondaires.

12.2.6. — Attribution d'aides exceptionnelles et de prêts à court terme et sans intérêt.

Les services sociaux disposent de crédits qui leur permettent d'accorder des aides pécuniaires aux personnels en activité ou retraités ainsi qu'aux familles d'agents qui ont à faire face à des difficultés passagères et exceptionnelles.

Ces aides peuvent prendre la forme soit de secours définitifs, soit de prêts à court terme et sans intérêt ; dans ce dernier cas le paiement a été confié à la Mutuelle générale de l'Education nationale. Elles sont attribuées en fonction du montant des crédits disponibles et de l'ensemble des demandes présentées, sur décision du recteur, après enquête du service social du rectorat et avis du comité académique et des comités départementaux d'œuvres sociales.

La longueur parfois excessive des délais résultant de cette procédure me conduit à souhaiter que soit généralisée la mise en place de commissions restreintes susceptibles de se prononcer dans les meilleurs délais. Des réunions plus fré-

1. Suite aux numéros 217 et 218, avril et mai 1975.

quentes de ces organismes devraient permettre de répondre de manière plus rapide aux besoins des intéressés. J'ajoute que les prêts qui peuvent ainsi être accordés aux personnels enseignants et non enseignants ne doivent pas être confondus avec les prêts aux jeunes ménages institués par arrêté du 17 novembre 1972 dont le bénéfice n'est pas étendu aux agents relevant de l'action sociale propre à la Fonction publique.

2. — Mesures à caractère interministériel destinées à favoriser le logement des fonctionnaires

L'action sociale de l'Etat au profit de ses agents se manifeste également dans le domaine du logement. Les mesures prises à cet égard ne relèvent pas de la compétence de chaque départemental ministériel, mais de celle du ministère de l'Equipement et du ministère de l'Economie et des Finances. Leur mise en œuvre est assurée dans certains cas par les Préfets.

2.1. — Attribution de logements locatifs :

En application des dispositions des articles 200 et 278-3 du Code de l'urbanisme et de l'habitation, l'Etat peut participer au financement d'opérations de construction et obtenir par conventions, la réservation de logements locatifs au profit de ses agents. Des crédits sont inscrits à cet effet au budget du ministère de l'Equipement (secrétariat d'Etat au Logement).

Les préfets passent, avec les organismes constructeurs, les conventions qui définissent notamment le nombre et le type des logements à construire, ainsi que leur localisation.

Au fur et à mesure de l'achèvement des programmes de constructions, ils affectent les logements disponibles aux agents de l'Etat de leur circonscription qui leur en font la demande.

S'ils souhaitent bénéficier de ces dispositions, les personnels affectés à un service ou à un établissement situés dans un autre département que celui de Paris doivent adresser leur demande à la préfecture dont ils relèvent (bureau du logement des fonctionnaires), sous le couvert de l'autorité compétente à leur égard.

A Paris, les services préfectoraux procèdent différemment : ils attribuent un contingent global à chaque département ministériel en lui laissant le soin de désigner lui-même les bénéficiaires, qui ne peuvent être choisis que parmi les agents en fonction à Paris ; dans ce cas les demandes doivent être adressées à la Division de l'Action sociale du ministère de l'Education.

2.2. — Prêts à l'amélioration de l'habitat :

Les personnels percevant des prestations familiales peuvent obtenir à faible taux d'intérêt (1 %) d'un montant maximum de 7 000 F, remboursable mensuellement pour des travaux d'amélioration de l'habitat, concernant une habitation principale et permanente.

Seuls peuvent en demander l'attribution les agents assurés d'être maintenus en fonctions pendant 3 ans, durée de la période du remboursement de l'emprunt.

Les prêts ne sont accordés que pour des travaux déterminés, dont sont exclus les dépenses d'équipement ménager et les travaux à caractère somptuaire. Ils ne peuvent revêtir même à titre complémentaire la forme d'une aide financière à la construction.

Dans un souci d'efficacité et de rapprochement de l'administration du fonctionnaire concerné, j'envisage de confier aux recteurs le soin de constituer et d'instruire les dossiers de demandes de prêt avant de me les faire parvenir en vue de loeur transmission au ministère de l'Economie et des Finances.

Les modalités d'application de ces nouvelles dispositions vous seront communiquées dans une circulaire ultérieure.

2.3. — Prêts à la construction :

La législation générale sur l'aide au logement prévoit la possibilité pour les particuliers d'obtenir dans certaines conditions un prêt du Crédit Foncier de France leur permettant de couvrir une partie des frais de construction ou d'acquisition d'un logement. Les fonctionnaires et agents de l'Etat peuvent bénéficier en outre d'un prêt spécial complémentaire. Les personnels intéressés par ces dispositions doivent s'adresser directement au Crédit Foncier de France (19, rue des Capucines, Paris-1er. Tél. : 742-42-70) ou à une de ses directions régionales.

Telles sont les mesures instituées actuellement dans le cadre des services sociaux des administrations de l'Etat au profit des personnels. J'attache un intérêt particulier à ce que vous en assuriez la diffusion la plus large auprès des personnels placés sous votre autorité.

Cours supérieur d'Audiophonologie

Lyon : 20, 21, 22 novembre 1975. Cet enseignement post-universitaire est organisé par le Centre d'Audiophonologie de Lyon et l'U.E.R. « Techniques de réadaptation » (directeur, professeur agrégé A. Morgon). Le thème « Musique et Langage » sera développé par des conférenciers d'obédiences diverses : mathématiciens, physiciens, linguistes, sociologues, musicologues, rééducateurs, médecins. Langues officielles : français, anglais, Pour toute demande de renseignement, s'adresser à : M. Michel Orecchioni, Centre d'Audiophonologie, Hôpital Edouard Herriot, 69374 Lyon Cédex 2. Tél. : 54.49.21.

Anthologie de la Chanson occitane

Les Editions G.-P. Maisonneuve et Larose, 11, rue Victor-Cousin, 75005 Paris, mettent en vente, en souscription, une Anthologie de la Chanson occitane, par Cécile Marie : « 157 Chansons populaires des pays de langue d'oc ». Pour chacune des chansons, est donnée la musique notée, la version en graphie normalisée, la version patoisante et la traduction en français.

Association de Recherches et d'Applications des Techniques psycho-musicales

Cette Association se propose de développer les recherches et de promouvoir les applications des effets psychophysiologiques et affectifs de la musique.

Ses buts : information sur les travaux français et étrangers. Recherche : analyse et création d'œuvres sonores musicales spécialement adaptées; compositions audiovisuelles; recherche d'une théorisation de la thérapie musicale.

Les activités diverses ouvertes aux adhérents comprennent des cours du soir, week-end, stages, rencontres de musicothérapie.

Pour tous renseignements plus détaillés et complémentaires, s'adresser à : Secrétariat de l'Association, 10 à 12 h et 14 à 18 h, 14, rue des Frères-Moranes, 75015 Paris, Tél. : 533.27-07.

Georges Migot

A l'occasion du 85e anniversaire du compositeur, *Harmonia Mundi* met en souscription un disque 30 cm, stéréo HMU 458, présentant le *Trio* ou *Suite à trois* pour piano, violon et violoncelle, lequel tient une place exceptionnelle en raison de ses proportions inhabituelles et du lyrisme qui l'anime. Il a été écrit en quinze jours, en 1935, à Fondettes, à quelques kilomètres de Tours. « Silence et solitude ici, et la Loire immense comme un fleuve dans le ciel. Si je n'étais pas venu ici en musicien, il y aurait le peintre devant tant d'eau tranquille et claire et somptueuse. » En dépit de cette puissante sollicitation visuelle, l'œuvre n'a aucun caractère descriptif, mais le panorama illimité qui s'offrait au compositeur a contribué sans nul doute à l'amplification des thèmes, de l'architecture générale et du lyrisme qui s'exprime avec des accents dont seules quelques pièces du *Zodiaque* pour piano avaient jusque-là porté témoignage. Le *Trio* se compose de quatre mouvements contrastés : un Prélude, un *Allègre*, une *Danse* et un *Final* apportant une conclusion massive et véhémente.

La sortie du disque est prévue pour janvier 1976. La souscription (en demander le bulletin à Geneviève Honegger, 4, rue Blessig, 67000 Strasbourg) sera close le 15 décembre 1975.

La partition se trouve aux Editions Leduc, 175, rue Saint-Honoré, 75001 Paris.

Concerts spirituels de Saint-Thomas d'Aquin

L'Association des concerts de Saint-Thomas d'Aquin inaugure sa cinquième saison musicale : six concerts, qui auront lieu en l'église Saint-Thomas d'Aquin (1, place Saint-Thomas-d'Aquin, métro Rue du Bac). Parmi les artistes et formations qui se produiront, signalons l'Octuor de Paris, l'Ensemble vocal Guillaume Dufay, direction Arsène Bedois, et Marie-Claire Alain.

Pour tout renseignement, s'adresser au siège social, 5, rue Antoine-Vollon, 75012 Paris.

Mardi 15 octobre, 21 h : Récital orgue par Wolfgang Dallmann, organiste à Heidelberg : Les Chorals du dogme, prélude et triple fugue en mi bémol.

Théâtre national de Chaillot

En *création mondiale, Pierre Henry* présentera, les 16, 17 et 18 octobre, sa dernière œuvre : « FUTURISTIE I ». Plus qu'un concert, c'est une manifestation sonore et visuelle dédiée au peintre futuriste italien Luigi Russolo qui a eu l'intuition révolutionnaire, en 1913, de créer une nouvelle musique : le Bruitisme. L'ouvrage de Pierre Henry, qui reprendra les principaux thèmes chers aux futuristes, associera une théâtralisation du concert (objets, couleurs, lumières, animation cinématographique sur cinq écrans, bruiteurs, récitants), avec de nouvelles recherches dans le domaine de la diffusion acoustique.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

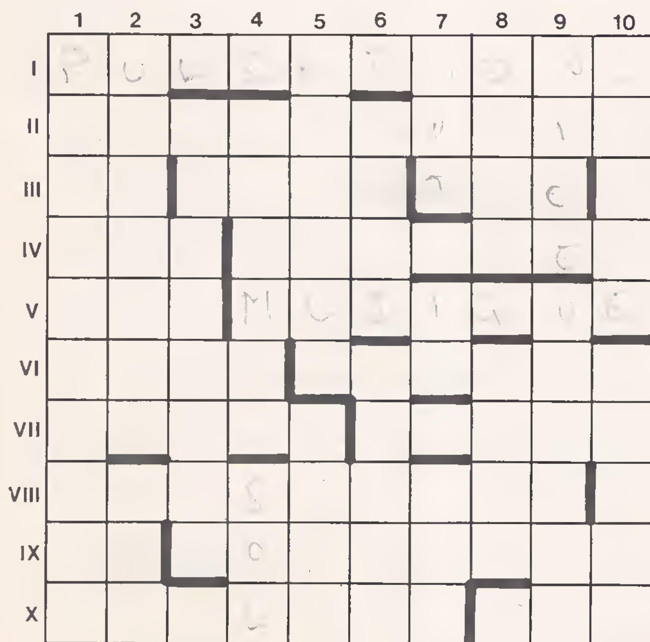
HORIZONTALEMENT

Problème n° 11

I. Jalons du rythme. — II. Equivalence de hauteur. — III. Initiales (nom-prénom) d'un critique russe, biographe de Prokofiev / Compositeur néerlandais mort en 1529 / Résulte d'une répétition. /. — IV. Consonnes en danse / Ponctuer. — V. En fin de thèse / « Il ne suffit pas de LA violer, il faut pouvoir lui faire un enfant » (Strawinsky). — VI. Organiste / Elève de Massenet, auteur de « Mârouf », 1914. — VII. Musicologue américain d'origine allemande (1883-1944) / Mélodie de Fauré. — VIII. Le premier facteur d'orgue /. — IX. Initiales (nom-prénom) d'un compositeur américain d'origine autrichienne, né en 1900 / Chants d'amour. — X. Compositeur anglais (1879-1962), professeur de composition au « Royal College of Music » / Hardi.

VERTICALEMENT

1. Polonais, auteur de « De natura sonoris » (1966). — 2. Doublure sonore / Trois fois. — 3. ./ Un Suisse des Six /. — 4. ./ Accord éclaté / Près de la. — 5. Prénom du Suisse des Six / Marcelle Soulage y est née en 1894. — 6. ./ Elle inspira maintes œuvres / Prénom du benjamin de la « trinité viennoise ». — 7. Deuxième personne, la tête en bas / . / Initiales d'un prix de Rome féminin 1929 / . / Commence à être indéchiffrable. — 8. En dodécaphonisme / . / Fin à l'envers /. — 9. Son conservatoire est dirigé par P. Cochereau / Extraits. — 10. Stretto / Musique pour les yeux.



OUVRAGES D'EDUCATION MUSICALE

Œuvres récentes :

Bardez et Valibouze : LE CODE DE LA FLUTE A BEC. Etude des cinq types de flûtes à bec. Doigté chiffré en deux couleurs. Illustrations bicolores.
6 cahiers : cahiers I et II, classe de 6e, chaque 13,80
Cahier III, classe de 5e 19,70

Chailley : AU-DELA DES NOTES. V. LES CHORALS DE J.-S. BACH 62,60

Gillot et Léonard : JE SUIS MUSICIEN. Première initiation au monde de la musique, en 6 cahiers.
Les 5 premiers cahiers, chaque 15,50

2 DISQUES, 33 tours, 17 cm, extraits des deux premiers cahiers de « Je suis Musicien », chaque . 19,00

Klapil : SIX CHANSONS POPULAIRES TCHEQUES pour 2 flûtes à bec soprano et accompagnement de piano ad lib 19,70

VINGT CHANSONS POPULAIRES SLAVES pour 2 flûtes à bec soprano et guitare 12,50

Le Prev : MUSIQUES. Chants et rythmes, 6 cahiers progressifs.
Initiation A et B, chaque 10,20
Cahier 1 : degré débutant 10,20
Cahier 2 : degré préparatoire 10,20
Cahier 3 : clés de sol, fa et ut 4e 11,70
Cahier 4 : clés de sol, fa, ut 4e et 3e, textes mélodiques, rythmiques, altérations, mesures inégales 10,20

RYTHMIQUE. Exercices et jeux élémentaires en vue de la lecture rythmique et du développement des réflexes. Cahier I 11,70

Le Touzé : ENTREZ DANS LA DANSE pour ensemble de percussions.
Vol. I : Entrez dans la danse - Valse 10,20
Vol. II : Habanara - Boogie-Woogie 10,20

Ligistin : ADAPTATION D'AIRS ET DE DANSES ANCIENS pour ensemble de flûtes à bec.
5e livre : XVIIIe et XIXe siècles 11,90

Maillard et Nahoum : AU-DELA DES NOTES. IV - LES SYMPHONIES D'ARTHUR HONEGGER 46,60

Paubon : PRELUDE ET DANSE pour flûte à bec (ou flûte traversière) et percussion 13,30

Pendleton : CINQ POEMES pour voix, flûte à bec et percussion, poème de M. Carême.
La partition 26,20
I. A crapaurue - In toaday town 13,10
II. Sabre de bois - Sword of wood 9,00
III. Mon perroquet - My parakeet 7,30
IV. Petits métiers - Needle and thread 7,30
V. Le crayon bizarre - The crazy crayon 23,30
Parties de chœurs supplémentaires : 1 et 5, chaque 1,50
2, 3 et 4 1,30

Les Percussions de Strasbourg : PERCUSTRA, nouvelle méthode pour l'initiation à la Musique et aux Instruments à percussion. Premier cahier 19,70

Ribière Raverlat : UN CHEMIN PEDAGOGIQUE EN PASSANT PAR LES CHANSONS. 500 chansons folkloriques de langue française, choisies et classées progressivement pour servir de base à une adaptation de la Méthode Kodaly. En 4 volumes, vol. I 31,60

Schmidt-Wunstorf : PETITS AIRS DES PAYS D'EUROPE. 34 pièces pour flûtes à bec ou autres instruments mélodiques, ou voix et instruments à percussion (Instrumentarium Orff).
3 cahiers, chaque 16,00

Veilhan : METHODE RAPIDE POUR FLUTE A BEC. Condensé simplifié du vol. I de l'Enseignement complet 19,70

Wuytack : DANSA CARNAVALITO, pour flûte à bec et Instrumentarium Orff 10,20
DANSES EN TRIPLE, pour flûte à bec et Instrumentarium Orff 13,10
MELANCHOLIC, MEMPHIS, MEMO, pour quatuor de flûtes à bec 6,00

ALPHONSE LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - 75001 PARIS - Tél. : 260.62-47, 260.48-61, 260.65-26

POUR UNE INITIATION MUSICALE DES ENFANTS
selon la méthode de "l'Harmonie vivante"

UNE EXPERIENCE ET UN TEMOIGNAGE

L'enfant est toute fraîcheur, mais aussi fragilité. Un rien peut étouffer, et souvent à jamais, sa faculté d'émerveillement, sa naturelle curiosité. Aussi, le chemin de sa formation passe-t-il par l'éviction à tout prix du piétinement et de l'ennui, de la stérilité du « par cœur » trop fréquent.

Une saine recherche des automatismes constructeurs n'en sera pas exclue pour autant.

Avec un minimum de connaissances de solfège — intervalles et tonalités — qui seront d'ailleurs rappelées sans cesse en cours de route, peut de suite commencer dans une initiation aux vues larges l'approche des questions d'ordre musical : phrasé, accents, cadences, structures tonales; et cela dans des œuvres aussi simples que celles formant précisément le répertoire instrumental enfantin. L'enfant jouera lui-même, autant que possible, le morceau qu'il travaille à sa classe et qui fera l'objet du cours, en question musique entre les mains de chacun et suivie par tous. Ainsi sera-t-il d'office participant, et cela pour chaque élève à tour de rôle au fil des semaines.

C'est de la vibration vivante de la musique que peu à peu se déduira le sens des règles, et non l'inverse. De cette démarche essentielle au départ qu'est l'éveil de la sensibilité, par la musique elle-même, écoutée, jouée, chantée, s'ouvrira tout naturellement pour l'avenir la perspective attrayante à laquelle ni enfants, ni parents, ne se sont jamais refusés : celle qui conduira de la grammaire au service de l'expression, de la technique à la musicalité, et plus tard de la virtuosité à l'interprétation.

Quant au maître, autre élément majeur du problème de toute éducation, il est appelé, en dépit de toute sa science indispensable, à parler le langage *non de celui qui sait, mais de celui qui ne sait pas.* Il évitera donc l'abstraction au profit de l'image; il pratiquera le dialogue plutôt que le discours, et aura toujours le temps d'écouter les questions, et même le talent de les provoquer.

On sait que ce qui est écrit sur la partition ne révèle pas « toute la musique »; mais comprendre et sentir ne se sont jamais nui. Le vieux Grétry le savait bien, qui disait : « Point de génie sans talent », et qui ajoutait sagement : « Mais qu'en serait-il du talent sans génie ? »

A. DOMMEL-DIÉNY

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

L'OPERA DE PARIS
à la fin du siècle dernier [2]

C'est le 5 janvier 1875 que fut inauguré l'Opéra de Paris, non par Napoléon III qui en avait décidé la construction, mais par le président Mac Mahon. On joua ce jour-là des passages de divers opéras à la mode.

Par un décret du 29 septembre 1860, l'édification d'une nouvelle Académie nationale de Musique fut ordonnée en remplacement du bâtiment de la rue Le Peletier. Le projet suscita 171 candidatures d'architectes et ce ne fut qu'après de multiples barrages que Charles Garnier, grand prix de Rome 1848, l'emporta à l'unanimité. La construction dura de 1862 à 1874. L'artiste répondit aux vœux de l'empereur en créant un monument somptueux, fait autant pour que le public soit vu que pour le spectacle lui-même : le célèbre escalier n'a pas d'autre signification. L'Opéra est déjà par lui-même l'expression d'une société. Celui de Paris est un chef-d'œuvre de l'époque Napoléon III : amalgame du style jésuite espagnol (n'oublions pas Eugénie) et de renaissance italienne, il utilise des marbres de diverses provenances, en particulier d'Algérie. Bien que ce soit le plus grand théâtre du monde par sa superficie de 11 000 m², il ne contient que 2 200 spectateurs.

La façade présente une loggia aux colonnes corinthiennes que surmonte l'attique bordé de masques. Quant au cliché photographique de la fin du siècle, d'excellente qualité, il révèle une place de l'Opéra où l'affluence de la circulation n'entrave guère la liberté de chacun.

Alain LIEUZE

---

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale*, « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

2. Cliché Roger Viollet.

Directeur-Gérant : André MUSSON — Dépôt légal 4e trimestre 1975 — C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 161

N° de Commission Paritaire : 28 511 — Imprimé à Paris